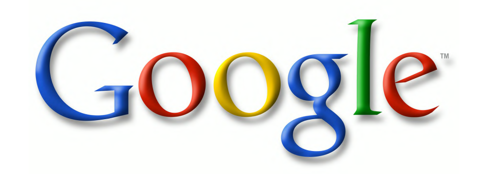
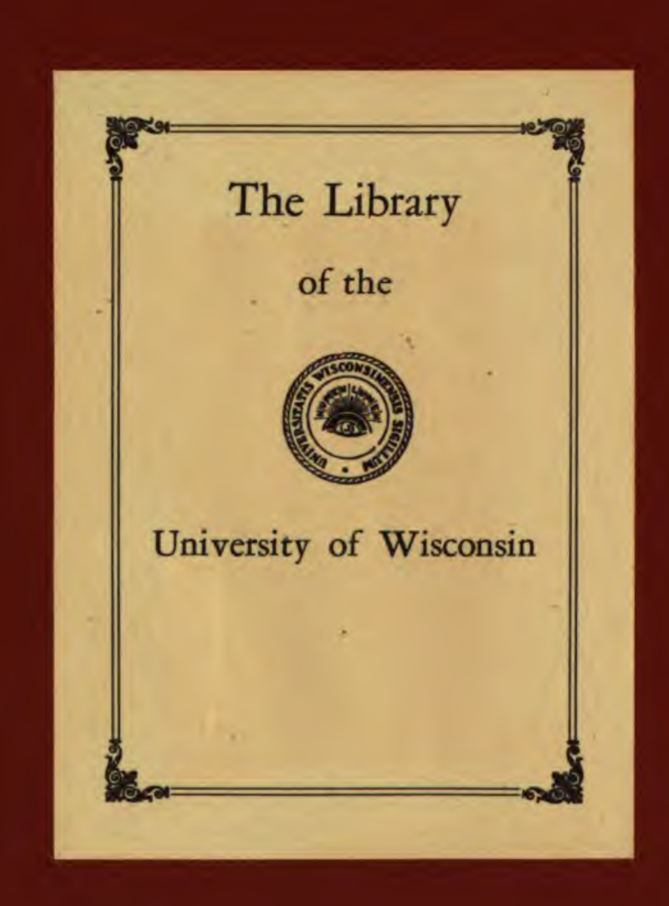


DEUTSCHE FORM

BETRACHTUNGEN ZUR DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG

VON GEORG FUCHS





DEUTSCHE FORM

BETRACHTUNGEN ÜBER DIE BERLINER JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG UND DIE MÜNCHNER RETROSPEKTIVE

MIT EINER EINLEITUNG:

VON DEN LETZTEN DINGEN IN DER KUNST

VON

GEORG FUCHS



2. AUFLAGE

MÜNCHEN UND LEIPZIG
BEI GEORG MÜLLER
1907.



DRUCK VON M. MÜLLER & SOHN, MÜNCHEN V.

INHALT.

VIERTES BUCH

FÜNFTES BUCH

SECHSTES BUCH

DIESES Buch enthält Bekenntnisse.

Es wäre überflüssig, wenn es nur die Bekenntnisse eines Einzelnen verzeichnete. Die Öffentlichkeit ist kein Beichtstuhl. Ich weiss aber, dass das, was ich auf diesen Blättern sagen möchte, die Sehnsucht, die Entschlüsse, die „Richtung" einer ganzen Generation, zwar vielleicht nicht vollkommen ausprägt, aber doch mindestens erkennbar macht. Ich weiss das aus dem Bewusstsein innerer Gemeinschaft, das mich mit so manchem von denen verbindet, welche die neue Generation als ihre Führer anerkennt. Wäre ich solcher Übereinstimmung mit diesen Männern und Frauen in den wesentlichen Dingen nicht gewiss, so würde ich diese Bekenntnisse niemals zu einem Buche vereinigt haben.

So aber bin ich überzeugt, dass, wenn auch nicht meine Meinungen, Gedanken und Worte — auf die kommt es mir gar nicht an, ich habe sogar Widersprüche stehen lassen — sondern meine Aufrichtigkeit etwas dazu tun kann, einen geheimen Kampf zu einem offenen Kampfe werden zu lassen. Wir wollen kämpfen um „das Recht, das mit uns geboren ist". Wir wollen, dass man unserer Generation erlaube, sich die Formen zu erringen, in denen sie glaubt, ihr Leben am freudigsten und ergiebigsten einsetzen und verwerten zu können — ohne die ihr vielleicht das Dasein überhaupt nicht lebenswert erscheint.

* * *

Grosse Umwälzungen im Reiche der deutschen Kultur stehen bevor — so scheint es — und nicht allein in der „Kunst" im engeren Sinne, in ber „bildenden" Kunst, sondern in allen Gebieten, in denen formende Schöpferkraft sich betätigen kann, sind, so will es uns bedünken, Revolten im Anzug. Es geht ein Murren und Grollen durch das Land, es schallen neue Worte aus den Tiefen, kecke Neulinge

treten auf, die das bisher als „modern“ Besungene verlachen und die dem ganzen bisherigen „Kunstbetrieb“ ein nahes Ende ansagen. Aus allen Kulturstätten des deutschen Volkstums werden dergleichen Sturmzeichen gemeldet. Jeder Tag bringt neue, sie kommen uns vor wie die verräterischen Flämmchen, welche aus dem Hause züngeln, das aussen noch unberührt dasteht, indessen es innen schon durch und durch von zehrenden Gluten erfüllt ist. Aber wenn dem so ist — wärs ein Wunder? Feiern wir nicht alle paar Wochen einen 60. oder 70. Geburtstag? Und ist nicht der Gefeierte immer einer von denen, dessen Namen in den Feuilletons das Klischee „modern“, „Bahnbrecher“, „Führer der Jungen“ beigesetzt zu werden pflegt? Wir beginnen zu rechnen. Wer machte und trug die „Moderne“? Es war die Generation von 1840, 1850, 1860. Nun schreiben wir 1906; es ist ein Menschenalter verflossen seit 1870! Gibt es da noch etwas zu erstaunen? Darf man der Generation von 1870 abstreiten, dass sie jetzt „an der Reihe“ ist? An ihrer Spitze schreiten Männer, die soeben in die Vollkraft eingetreten sind. Sie und ihre Generation haben das Recht, nein, die Pflicht, nun das Steuer zu fassen und ihren eigenen Kurs zu halten.

Das Geschlecht, welches heute die Zügel der Macht in Deutschland zu ergreifen sich anschickt, ist die „Generation von 1870“; es sind die Söhne und Töchter jenes Deutschland, welches sich seine äussere Form in weltgeschichtlichen Kämpfen erzwang. Sie beginnen die ihnen vorbehaltene Aufgabe zu erkennen, welche auch ihnen einen grossen Kampf auferlegt, und deren Ziel ist, nun auch die innere Form zu schaffen, die rhytmische Ordnung festzulegen und zu entfalten, unter welcher ihr Volkstum leben soll. Wir pflegen im landläufigen Meinungsaustausche diese Gesetzmässigkeit der von innen, aus der Blutrhythmik heraus wirkenden Formgewalt mit dem vagen Worte „Kultur“ zu

bezeichnen. Kultur ist Einwirkung der künstlerischen Instinkte, der rhythmischen Formgewalt auf alle Lebensäusserungen, ist „angewandte Kunst" in allem. Sie durchzusetzen nicht gegen, sondern gebunden in die Nützlichkeit, in die Zweckmässigkeit, die von der anderen Seite her die Lebensformen gestaltet, das ist die Aufgabe unseres Geschlechtes, das ist die Pflicht, welche sich die deutsche Generation von 1870 auferlegt sieht. So leidenschaftlich daher auch unser Begehren und Sehnen sein mag, in den „Einzelkünsten", in der Malerei, Bildhauerei, Dichtkunst, Musik, Schauspielkunst, in der Architektur zu vollkommeneren Schöpfungen aufzusteigen, so müssen wir uns dennoch zuvörderst an jene allgemeinere Aufgabe halten. Nicht umsonst haben uns die bitteren Erfahrungen vieler Jahrzehnte, seit dem Untergang unserer altväterlichen Kultur in dem Chaos der modernen Maschinen- und Verkehrszivilisation, erwiesen, dass wir in den Einzelkünsten nicht über Ansätze hinausgelangen und über die einseitige Ausbildung der technischen Mittel, solange uns eine allumfassende Lebenskultur mangelt, innerhalb deren die Einzelkünste ihr streng umrahmtes und sie rhythmisch orientierendes Wirkungsbereich zugewiesen erhalten. Wo wir bisher in den Einzelkünsten auf Werke von rein durchgeführter Formung trafen, da stehen immer Persönlichkeiten dahinter, die für sich, für ihre Person eine Kultursphäre um sich gewoben hatten, die zwar im Äussern wenig oder gar nicht ausgeprägt, dennoch in einer Vergeistigung wirksam war, in jener „Geisteskultur", die, von Goethe vorgebildet, fast ein halbes Jahrhundert hindurch die einzige Kultur war, die Deutschland besass. Solche „geistige Kultur" ist aber gebunden an die Persönlichkeit; jeder einzelne muss sie sich selber erwerben, sie erbt sich nicht ohne weiteres fort, darum denn auch alle jene Meister einsam waren, ohne Verstehende und Aufnehmende, ja zuweilen ohne Erben und nachbleibende

Tradition. Es hat schwere innere Kämpfe gekostet und eine schmerzensreiche Folge niederschmetternder Enttäuschungen, bis es endlich unerbittlich klar vor Augen der führenden Geister unserer Generation stand, dass wir Hand anlegen müssen zur Durchdringung unseres ganzen Lebens mit Form. Wir werden nicht sparen dürfen mit dem uns verliehenen Kapital an Formgewalt, um den ins Ungeheure angeschwollenen und ins Unübersehbare differenzierten Organismus unserer modernen Zivilisation zu einer Form zu zwingen und zu läutern; vielleicht wird auf Jahrzehnte hinaus wenig übrigbleiben für die eigentlichen „Künste". Was schadets! Dürfen wir doch hoffen, dass sie nachher um so üppiger blühen werden!

* * *

Die „Deutsche Form" ist für mich, ist für uns also nicht etwas Feststehendes sondern ein Bewegtes, nichts Fertiges sondern ein immerzu Werdendes, nicht ein in der Vorzeit Vollendetes sondern ein von jeder Generation für ihre Zeit immer wieder neu zu zeugendes, neu zu vollendendes. Es ist wahr: wir glauben, wenn wir unter den Kulturresten der Vorzeit wandeln, Zeiten von verschiedener Intensität der deutschen Form feststellen zu können. Bald dünkt einem als ob sie macht- und glutvoll erstarke, bald als ob sie ermattet hinschwände und im Erblassen das Leben der Deutschen, ihre Kunst, ihre Tracht und Sitte der Willkür preisgäbe. Es sind lange Zeitspannen in der Vergangenheit unseres Volkes, in denen die Formgewalt ganz erstarrt zu sein und das Leben sich ganz in Imitation zu verkleiden schien. Wir vergessen allzu oft, dass uns die wissenschaftliche Registratur bisher fast nur die Kultur jener dünnen Oberschicht aufschloss, die „Geschichte" machte. Unter dieser dünnen Oberschicht, im „Massiv" des Volkstumes, in der Bauernschaft vor allem, stand das rassig-bodenständige

Formprinzip immerdar aufrecht bis in die jüngste Zeit. Es ist auch stets wieder durch oberflächliche Invasionsschichten durchgedrungen. Wie bei allen Völkern ist auch bei dem unseren die besondere Form ein Ergebnis des Kampfes eines, wenn man will, „autochthonen" Prinzipes mit den herandrängenden Formprinzipien anderer Kulturkreise. — Ohne diese Kämpfe käme kein Volk zu einer Form; denn die eigene Formgewalt wird eben nur durch solchen Kampf ihrer selbst bewusst, frei und schöpferisch stark. Dies sei hier von vornherein gesagt, um den Verdacht auszuschliessen, als ob eine romantische Teutschtümelei befürwortet werden sollte. Nein, sie soll gerade bekämpft werden — wie alles Romantische.

Drum wäre wohl unnötig von „deutscher" Form zu reden; es könnte genügen, über „Form" schlechthin sich zu verständigen in der Gewissheit, dass, so Deutsche dies aufrichtig aus dem unmittelbaren Erlebnisse heraus versuchten, immer nur eine deutsche Form dabei herauskommen werde. Erinnern wir uns aber auch, wie unser Volk unter Umständen in seine Sitze eingerückt und in die Geschichte eingetreten ist, die für die Entfaltung eines Kulturlebens von eigener Form ganz ungewöhnlich ungünstig waren. Wir sind Spätlinge unter den Europäern; wir sind mit den Slaven sogar die Spätesten von allen. Wir wurden sesshaft in und neben der alten, reichgeprägten, von den übermächtigen hellenischen und orientalischen Formgewalten gespeisten Welt der „lateinischen Form". Bis in unsere Zeit hinein gab es daher immer und immer Krisen; immer und immer erhob sich die Gefahr, dass wir von den Lateinern aufgesogen würden, und nicht nur „kulturell" sondern auch politisch. Die „lateinische Form" hat niemals auf das römische Prestige verzichtet, „Weltform" zu sein. Würde es unbedingt *ein Unglück* gewesen sein, wenn auch wir in dieser „Weltform" aufgegangen wären? — Ohne allen Zweifel. Nicht

nur ein Unglück für uns, sondern auch ein Unglück für Europa, für die „Welt“ überhaupt. Die Umprägung des allgemeinen Kulturgutes durch die deutsche Formgewalt hat eine derartige Fülle allgemein gültiger höchster Werte erbracht, dass deren Fehlen gleichbedeutend wäre mit einer ungeheuerlichen Lücke in der europäischen Kultur. Die Welt wäre unendlich viel ärmer und reizloser ohne dies. Man denke nur, was es allein bedeuten würde, wenn die deutsche Musik nicht wäre! Es fehlte eine Vollkommenheit, ein absolut Höchstes. Man könnte ebensogut die griechische Plastik streichen. Endlich haben wir aber dadurch, dass wir unser eigenes Formprinzip aufrecht hielten, uns in einer Aufnahmestellung befestigt, die uns ermächtigt und ermöglicht, die europäische Entwickelung auf unsere Schultern zu laden, sobald den alten „lateinischen“ Völkern die Last zu schwer wird. Dieser Augenblick ist da. Und deshalb ist die Frage nach der deutschen Form keine deutsche Frage, sondern eine europäische Frage. Sie entrollt das Problem der Weltkultur der Zukunft im Ganzen.

Nicht in dem Sinne als ob die „deutsche Form“ die „Weltform“ der Zukunft sein sollte oder könnte! Ein Blick auf Amerika, und wir werden inne, dass nicht einmal von einer zentralisierenden Stellung die Rede sein könnte, wie sie Hellas, Italien, Frankreich jahrhundertelang eingenommen. Dafür ist die „Welt“ zu gross geworden. Uns liegt es ob, das aus den alten Kulturen überkommene Gold neu auszumünzen und ihm die Prägung zu geben, mit der es in der neuen Zivilisation in Umlauf gesetzt werden kann. Die germanischen Völker haben damit bereits den Anfang gemacht, als sie die beiden ersten spezifisch „modernen“ Künstler hervorbrachten: Shakespeare und Rembrandt!

Die junge Generation fühlt, dass dies ihre Aufgabe sei; ihre Führer wissen es. Oft wandelt uns Kleinmut an, wenn unsere Augen auf der Herrlichkeit des alten hellenisch-latei-

nischen Kulturkreises weilen und uns die ungeheure Form entgegentritt, die in ihm die Kunst, zuletzt noch die französische, bewährt hat. Doch dieses kleinmütige Zagen wandelt sich in zuversichtliches Wagen, sobald wir daran gemahnt werden, wie sich das deutsche Formprinzip stets siegreich behauptet hat, selbst gegen die Wucht jener bestaunten Nachbarkulturen. Wir haben sie alle auf unsere Axe orientiert, von der „geometrischen" Axe der Antike auf die „arithmetische", auf jene spezifisch-germanische Rhythmik des Psychischen, die das Wesen moderner Kunst ausmacht. Wir haben uns schliesslich immer mit ihnen auseinandergesetzt und sie für uns in unseren Feuern umgeschmolzen: die romanischen Dome, die Gotik, Grünewald, Holbein und Dürer, das deutsche Barock, das deutsche Rokoko, das deutsche Empire bekunden von Epoche zu Epoche, wie am Ende deutsche Formgewalt mit allem „fertig geworden" ist, was ihr nur immer zur Überwindung von aussen angetragen wurde und wie sie durch jede dieser Überwindungen stärker geworden ist.

Mithin liegt in der Mission, welche der jungen Generation in Deutschland auferlegt ist im Werdegang einer neuen Weltkultur, der Zwang, sich mit erhöhter Intensität dessen bewusst zu werden, was das Spezifische der deutschen Form ausmacht. Es ist begreiflich, es ist nötig, dass sie einer kosmopolitischen Nivellierung durch künstlerische und literarische Trusts hartnäckigen Widerstand entgegensetzt, weil ihre Besten ebenso wenig aufhören wollen, echte Deutsche zu sein, wie Delacroix, Manet, Puvis und Rodin aufhören wollten, echte Franzosen, echte „Lateiner" zu sein; und weil sie überzeugt sind, die moderne Weltkultur viel mehr zu bereichern, indem sie die Besonderheit ihres deutschen Wesens zur Allgemeingültigkeit verfeinern und entfalten, als indem sie nachahmen, was durch andere Völker sowieso schon da ist.

* * *

Man würde mir wahrhaftig bitter unrecht tun mit dem Argwohne, dass ich mich unterfangen wolle, dem Geschichtsschreiber, dem Philosophen oder überhaupt dem „Mann der Wissenschaft" in seine Angelegenheiten hineinzureden. Nein, so vermessen bin ich nicht. Doch wäre ich glücklich, wenn meine Aufzeichnungen diesen oder jenen Mann der Wissenschaft rühren könnten, dass er sich unserer Not annähme und mit uns ginge.

Wenn ich trotzdem da und dort geschichtliche Rückblicke eingeschaltet habe, so geschah dies nur, weil die Entwickelungsgeschichte der modernen deutschen Kunst seit dem 18. Jahrhundert noch sehr lückenhaft ist, indem die Ergebnisse der grossen „retrospektiven" Kunstunternehmungen der letzten Zeit von der exakten Wissenschaft erst nach Jahren werden aufgearbeitet sein können. Ich war mithin gezwungen, einige entwickelungsgeschichtliche Reihen unter der Form von Ausstellungseindrücken aufzurollen. Die unbekannte Kunst ist es, auf die es ankommt im modernen Deutschland. Diese unbekannte Kunst musste ich in grossen Umrissen wenigstens in die Anschauung meiner Leser einführen, wenn ich von einem weiteren Kreise verstanden sein wollte. So sind auch die Kapitel über einzelne Meister aufgenommen worden, nicht etwa um deren „Charakterbilder" fachgerecht zu entwerfen, sondern um das, was unbekannt an ihnen ist, zum Leuchten zu bringen vor den Augen der Zeitgenossen. Denn wie an der deutschen Kunst der Neuzeit insgesamt das Ungekannte das Wichtigste ist, so sehr oft auch im Werke einzelner Meister. Ja, es sind Bemerkungen über gewisse namhafte deutsche Künstler eingeflochten eigens um zu beweisen, dass die Schöpfungen, denen sie ihren Namen oder gar ihre Berühmtheit danken, nicht ihr wahres Gesicht zeigen, sondern eine dem Zeitgeschmack zu Gefallen vorgenommene Larve. Noch mehr: es musste einiger Meister gedacht werden, die wir uns gewöhnt haben auf Grund ihrer

bekannten Arbeiten zu verwerfen, und die wir gezwungen sind, wieder anzunehmen, sobald wir ihre unbekannte Produktion hervorziehen. Bei einer solchen Verwirrung in den nationalen Kunstbeständen war also gar nicht ohne gelegentliche historische Orientierung auszukommen, im Falle wirklich der Versuch gewagt werden sollte, sich mit der Überlieferung auseinanderzusetzen. Eine Auseinandersetzung mit der Überlieferung ist aber deshalb notwendig, weil, je tiefer wir in das innerste Wollen unserer Väter und Vorfahren eindringen, wir um so klarer und greifbarer wahrnehmen, dass sie im Grunde für sich immer das gleiche erhofft und erstrebt, was wir heute für uns suchen. — O ihr Toren! Wird man uns zurufen: so glaubt ihr denn erreichen zu können, was jene Generationen alle vergebens angestrebt? Haltet ihr euch für so viel stärker, besser, klüger, edler? — Wir halten uns nicht für besser und nicht für stärker; aber wir halten uns auch nicht für Toren, wenn wir überzeugt sind, in einem politisch-wirtschaftlich konsolidierten und neu orientierten Deutschland das zu erreichen, was in Tagen der Ohnmacht, Armut und Zerfahrenheit auch die besten und gewaltigsten Söhne deutschen Stammes über ein halb Jahrhundert lang sich und ihrem Volke versagen mussten.

* * *

Dieses Buch enthält Bekenntnisse.

Wie sie der Tag an mich heranbrachte, die Dinge, so sind sie vermerkt; und zwar ist das an ihnen bemerkt, was wir brauchen könnten, wenn wir uns „einrichten" würden in unserem Vaterlande nach unserem innersten Sinne. Manche Kapitel sind schon in Zeitschriften und Tagesblättern veröffentlicht worden, wie es dem Zweck entspricht, den sie verfolgen. Denn nichts liegt mir ferner als eine Ästheten-Prosa im Sinne des l'art pour l'art. Drum wird hier auch das, worauf es ankommt, immer und immer wieder gesagt,

bei jeder Gelegenheit nach Art des „ceterum censeo" Catos. Wir können uns des unsauberen Jugendlasters, dem wir im modischen Kunst-, Literatur- und Kulturtreiben huldigen, in das wir fast alle immer und immer wieder rückfällig werden, nicht anders entwöhnen, als indem wir schonungslos sind gegen uns selbst. Es ist nicht zufällig, dass die bildende Kunst dabei vor allen anderen Künsten beachtet wurde. Denn hier ist das Feld, auf dem sich zuerst wieder eine grössere Zahl führender Geister verständigt hat und die Masse der Erlesenen der jüngeren Generation geschlossen vorrücken kann. Die bildende Kunst, besser die bildnerische Kultur, hat in Deutschland ihre tiefste Erniedrigung hinter sich, eben gerade hat sie wieder das Haupt erhoben aus dem Sumpfe ärgster Verpöbelung. Die Wahrsagung, die einst Hans von Marées aussprach in den Jahren unserer wüsten Schande, sie ist eingetroffen, sein grausames Prophetenwort, dass die einzige Hoffnung für eine bessere Zukunft der Kunst darin liege, „dass sie in dem heutigen verrotteten Geschmack und albernen Dilettantismus gänzlich ersticke. Das Unkraut ist zu hoch aufgeschossen, als dass gesunde Keime gesehen und gepflegt werden könnten". Seit dies gesagt, ist ein Vierteljahrhundert verflossen und innerhalb dieser Zeit hat sich das wuchernde Unwesen in den bildenden Künsten durch eine beispiellose Kräfteverschwendung auf den Massenausstellungen verbraucht. Die Männer, die Jahrzehnte lang bei den unbekannten Meistern gestanden und treu geblieben dem geheimen Sinn unseres Wesens, sie nutzen rasch die Lage und zeigen das wahre Antlitz der deutschen Kunst. Die bildende Kunst ist das einzige Gebiet der Formenschöpfung, auf dem man wieder einig ist über das, worauf es ankommt. Drum ging auch der erste Angriff unserer Formgewalt auf die noch rohe Maschinenzivilisation von der bildenden Kunst aus, die sich unter dem Feldgeschrei der „angewandten Kunst" mit den

zentralsten Mächten der Zeit, mit der Maschine, dem Kapital, der Ingenieurkunst, mit der Schiffahrt und dem Welthandel in organische Verbindung gesetzt und so vom Kern aus eine Umschmelzung des formlosen modernen Lebens in eine Form „flüssig gemacht" hat.

So scheint mir vorläufig die bildende Kunst das alleinige Feld, auf dem wir uns verständigen können über das formende, ordnende, gestaltende Kraftprinzip. Wollte man hingegen die Dichtkunst gewissermassen zum „Paradigma" wählen, so würde man nur allzubald wahrnehmen, dass die deutsche Dichtkunst, auf die es ankommt, fast ganz unbekannt ist. Sie steckt noch in dem Wuste von geschriebener Literatur und Belletristik, so wie vor zehn und zwanzig Jahren die deutsche Malerei von echter Form noch vergraben lag unter den Massen gemalter Literatur und Belletristik. Die Ursache dieser auffälligen Rückständigkeit ist jedoch hier, wie in der Musik, gewiss nicht in einem Nachlassen der schöpferischen Kraft zu suchen, sondern vielmehr im Verhältnis des poetischen, dramatischen, musikalischen Kunstwerkes zur Öffentlichkeit. Die bildnerische Form ist schlechterdings „da", sobald der Meister das Bildwerk aus der Hand gibt. Irgendwann und irgendwie kommt es mit anderen Seelen in Berührung, wird ihnen zum Erlebnis. Nicht so das poetische, das dramatische, das musikalische Werk. Es bedarf gewerbsmässiger Vermittler, es ist bedingungslos abhängig von gewissen Unternehmern: Verlegern, Theaterdirektionen, Konzertinstituten und dem ungeheuer verzweigten Apparat, dessen diese sich zur Einführung und Verbreitung ihrer „Ware" bedienen. Diese modernen Grossbetriebe sind so schwerfällig, dass sie Jahrzehnte nötig haben, ihren Apparat in eine „neue Richtung" umzusteuern, ganz abgesehen davon, dass eine derartige Kursänderung geschäftlich *gefährlich* werden kann, indem sie einer noch weniger belasteten Konkurrenz leicht einen Vorsprung gewährt. Es ist

daher verständlich, wenn die Grossbetriebe zuwarten und bei der nun einmal „gangbaren", durch rücksichtslose Fachcliquen gestützten „Richtung" bleiben, so lange nicht ein „schreiendes Bedürfnis" laut wird und einen lohnenden Abnehmerkreis für neue „Werke" verheisst. Dass aber ein solches Bedürfnis laut werde, ist abhängig vom Stande der allgemeinen Kultur der herrschenden Oberschicht. Eine Kultur, die zu ihrer vollkommensten Ausprägung eine poetische, dramatische, musikalische Form verlangt, die dem Niveau nach dem bildnerischen Höchsten unserer Zeit entspräche, die ist eben erst im Werden. Bis zu dem Tage ihrer gesicherten Entfaltung aber werden deutsche Dichter, deutsche Tonsetzer und deutsche Dramatiker das Los tragen müssen, das ihren Blutsbrüdern in der bildenden Kunst, den Feuerbach, Leibl, Trübner, Marées vor einem Menschenalter beschieden war. Sie müssen durchhalten und die Kraft dazu in sich selber finden, in jener heldenmütigen Gesinnung, die Hans von Marées erfüllte, als er schrieb:

> „Meinem Lebensprogramm werde ich treu bleiben; und wenn ich auch, wie die Leute es nennen, darüber zugrunde gehen sollte, so geschieht es mit der Fahne im Arm."

Er hat Wort gehalten. Tun wir desgleichen!

München, im September 1906.

G. F.

VON DEN „LETZTEN DINGEN“ IN DER KUNST

UNSER aller tiefstes Leid ist dies: dass wir, je weiter wir fortschreiten in der Erkenntnis, um so mehr inne werden, dass wir nichts erkennen können, dass es uns auf dieser Bahn ein für allemal grausam versagt ist, uns und die Welt, das Innen und Aussen, als eine Einheit zu begreifen, uns als eine Notwendigkeit darinnen zu verstehen, überhaupt irgend etwas zu verstehen, irgend etwas zu begreifen, irgend etwas zu fassen — weder uns noch ein Ausseruns, am wenigsten aber beides als gesetzlichen Einklang:

„Und sehe doch, dass wir nichts wissen können,
Das will mir schier das Herz verbrennen.“

So sagt ein in der Erkenntnis zu höchst gestiegener, so sagt Goethe, von allen höchst gestiegenen, höchst erkennenden der Einzige, mit dem wir uns noch auseinandersetzen können.

Jedes Erwachen aus dem naiven, tierhaften Traumzustande, in dem wir alle unsere Tage geschäftig so dahinbringen, und in dem wir uns als Mittel und Zweck des Weltgeschehens fühlen, jedes Aufschrecken daraus ist eine niederschmetternde Katastrophe, die uns durchschüttert wie ein Donnerschlag. Alles stürzt ins Wirre, Wirrnis in Wirrnis sind wir: die Schneeflocke im wüsten Gestöber, das Stäubchen im Wirbel, der Tropfen im gischtenden Katarakt weiss mehr von sich und seinem Weg und seinem Los als wir, sobald wir auf einen Augenblick aufgeschreckt werden aus dem Gefühl Mittel und Zweck und einziger Sinn der Welt zu sein. Es ist wie ein jäher Absturz aus einem gemächlichen Traum in den bodenlosen, randlosen Abgrund eines jagenden Alpdruckes, wir fallen ins Unermessliche, und alles fällt mit uns; gestaltlos-ungestaltet schlingt sichs selber ein, ein wüstes, halt- und grenzenloses, lichtloses Aus- und Einstülpen, in dem wir ohne Schrei ertrinken und ersticken.

Der erste und einfachste Gedanke, den wir über die Konvention, über das zur Ermöglichung einer menschlichen

Lebenspraxis getroffene Uebereinkommen, über die naive „Lebenslüge“ hinaus überhaupt denken können, schleudert uns ins Chaos. Er macht uns restlos unglücklich.

Wir wissen das. Aber wir wollen leben, wir müssen leben. Und nachdem wir jenen einfachsten Gedanken einmal gedacht und das Chaos einmal erlebt, vermeiden wir es, den Gedanken noch einmal zu denken, das Ganze noch einmal zu erleben. Aber es bleibt in uns die Erfahrung davon. Und selbst gesetzt den Fall, es gelänge uns, die Wiederholung zu vermeiden, so wäre doch von dem einzigen Male ab unser Denken und Fühlen immer vom Zweifel unterspült. Wir sind nicht mehr „naiv.“ Wir wissen von da ab, dass wir alles falsch sehen, dass keine unserer Vorstellungen zu Recht besteht. Denn alle unsere Vorstellungen sind orientiert von uns als Weltmitte. Aber wir haben es ja erlebt, dass wir nicht die Weltmitte sind. Wir wissen: es gibt weder Raum noch Zeit; denn auch Zeit und Raum sind nur unsere Vorstellungen. Wir erkennen aber alles nur insoferne es zeitliche oder räumliche Qualität hat. Also erkennen wir es falsch, also erkennen wir es überhaupt nicht. Es ist alles gleichzeitig und gleichräumig; das Weltgetriebe ist zeitlos — ewig; ist raumlos — unendlich. Es hat für uns überhaupt keine Rhythmik, kein Gesetz, keine Grenzen, keinen Sinn, keinen Einklang.

Es ist unmöglich so zu leben. Die Zwiespältigkeit durchklafft uns ganz und gar; mit dem Weltgeschehen in Disharmonie sind wir selbst eine Disharmonie. Wir haben „erkannt“, wir sind aus dem „Stande der Unschuld“ entrückt, in dem wir uns Sinn und Mitte der Welt, das All um uns im Kreise schwingend, wähnten. Es ist unmöglich so zu leben. Jeder Mensch, der dahin gelangte, sucht nichts inbrünstiger als eine neue Harmonie. Es gibt keine, die vor seiner Erkenntnis stand hielt. Denn das Weltgeschehen ist vor seiner Erkenntnis verschlossen; jeder neue Schritt,

den er als Erkennender tut, führt ihn nur tiefer hinein in die Wirrnis und erfüllt ihn nur mehr mit den Qualen der Zwiespältigkeit. Und doch tut er Schritt um Schritt weiter, Schritt um Schritt tiefer hinein. Er will leben, so intensiv und erschöpfend leben wie nur möglich, er will sich keine Schranken ziehen, er will satt werden und auskosten — auch als Erkennender. Und so löst denn jeder neue, jeder erneute Akt des Erkennens den gegenwichtigen Drang aus nach harmonischem Ausgleich, nach Wiederherstellung des Sicheinsfühlens mit dem Weltgeschehen, nach Wiedergeburt in den „Stand der Unschuld“, in dem das All wieder als Einklang in uns lebt und wir in ihm.

Das ist Ziel und Zweck der Kunst für uns Heutige: Vergöttlichung! Das, was die Kunst in Zeiten feststehender Religionen der Religion nur nachsprach, nur als Bote der religiös-mystischen Geschehnisse der Menschheit in Symbolen verkündete, das muss sie uns, die wir noch nicht wieder eine religiöse Form schufen und besitzen, selbst leisten, ähnlich wie sie es vielleicht den Griechen im Zeitalter der grossen Tragiker geleistet. „Im Grenzenlosen sich zu finden“ haben wir heute keine andere Warte mehr, als die, auf welche die Kunst uns führt — oder wir haben noch keine andere. Goethe sprach zuerst davon:

„Stumm war alles, still und öde:
Einsam Gott zum erstenmal!
Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual,
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und so konnte wieder lieben
Was erst auseinander fiel.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, wer sich angehört,

Und zu ungemessnem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sei's Ergreifen, sei es Raffen:
Wenn es nur sich fasst und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt!“

Indem der Mensch als bewusstes Individuum aus der Natur heraus und ihr gegenüber tritt, verliert er das Gefühl seiner Gebundenheit in die Gesetzmässigkeit der Natur und damit für die absolute Notwendigkeit und Vollkommenheit der „Natur“ — der „Allbewegung“, des Weltgeschehens. Er bedarf einer „Erhebung“ über seine ganze sinnlos, zwecklos, grausam und zufällig empfundene „Wirklichkeit“ in eine Sphäre, in der es möglich ist, restlos alles unter den Gesetzen einer in sich vollkommen ausgewuchteten, rein klingenden, aus dem Missklang immer wieder in den Einklang wogenden, „göttlichen“ Rhythmik zu sehen, zu fühlen, zu erleben.*) Die Erlebnisse, durch die uns solches

*) Von Hans von Marées erzählt uns Karl von Pidoll in seinem wundervollen Erinnerungsbuche „Aus der Werkstatt eines Künstlers“, er habe die künstlerische Tätigkeit als einen Entwickelungs- und Erkenntnisprozess betrachtet, „welcher das unmittelbare Erfassen der uns umgebenden Welt durch das äussere und innere Gesicht zum Gegenstand hat. — Er fasste den Menschen im allgemeinen als ein Stück individualisierter Natur auf, welche sich vermöge ihrer gesteigerten Organisation der übrigen Natur in gewissem Sinne entgegensetzt und den eingeborenen Trieb nach Einheit und Harmonie als Drang nach Erkenntnis äussert. — Aus dieser Überzeugung erwuchs ihm die Kraft, sein Seelenleben zu bewussten Geisteszuständen emporzuheben, zu entwickeln und in Gestaltungen umzusetzen, denen die Art ihrer Erscheinung gesetzmässig und notwendig innewohnte. — Weil Marées' künstlerische Handlungen unter dem ununterbrochenen Einflusse eines geschlossenen und zielbewussten Willens standen, trägt seine Lebensarbeit das Gepräge der Einheit. — Weil jener Wille es durchaus auf die Aus-

zuteil wird, nennen wir unter dem Namen der Religion und wir heissen sie „mystische“ Erlebnisse, weil die Kräfte, durch die sie zustande kommen, sich der Mess- und Wägbarkeit unserer Erfahrungswissenschaft meist noch entziehen. Wenn sich diese Erlebnisse zu sinnlich wahrnehmbaren objektiven Formen verdichten, nennen wir sie „schöpferische Taten“, ihre Summe nennen wir mit dem Namen der „Kunst“. Wir, nur wir Heutigen! Der Kunstbegriff der früheren Zeitalter war sehr oft ein ganz anderer und, da das „religiöse“ Erlebnis in allen Dingen etwas selbstverständliches war, ein mehr „technischer“. Die sinnlich wahrnehmbaren Mittel, durch welche die Religion sich mitteilt, waren immer Kunst: rythmische Kulthandlung (Tanz, Musik, Tragödie), Hymne, Bau und Bild. Umgekehrt ist die Wirkung des Kunstwerkes immer ein Akt religiös-mystischer Erhebung und „Erlösung“, eine vollkommene Befreiung von der Arrhythmie des Einzeldaseins, ein vollkommenes Eingehen in die absolute Eurhythmie des Allgemeinen, des All, des Göttlichen — „Gott ist ein Zustand“ — und damit ein Wiederfinden der Natur, eine zweite, gesteigerte Identität mit der Natur.

Eine Religion ist in ebendemselben Grade nicht mehr Religion, als ihre Äusserungen unkünstlerisch sind; eine Kunst ist in ebendemselben Grade nicht mehr Kunst, als ihre Wirkungen unreligiös bleiben. —

Es ist aber daraus unmittelbar erkenntlich, dass das Kunstwerk nicht ein Abbild und Sinnbild des Göttlichen, sondern vielmehr das Göttliche selbst ist. Es ist, sobald es im Bewusstsein eines Menschen erlebt wird — und

---

bildung der eigenen Natur, auf die Bereicherung des inneren Schatzes an lebendiger Figur abgesehen hatte, trägt sein Werk das Gepräge der Allgemeinheit, von welcher alles Zufällige und Besondere ausgeschlossen ist.“

nur dann existiert es — die göttliche Rhythmik selbst; und solange als es erlebt wird, ist der Erlebende zur Göttlichkeit erhoben, ja im vollsten Erlebnis ist er selbst im Zustande „Gott“ und durchaus wieder Eins mit dem All und mit der Natur, mit der ihn die bewusste „Menschwerdung“ entzweit hatte.

* * *

„Solange es erlebt wird“! — Das „Kunstwerk“ wäre also nicht etwas an und für sich, etwas „objektiv“ Vorhandenes? — Lasst uns sehen! — Hier steht ein Stück Holz, auf der einen Seite bestrichen mit einer glasigen, buntschillernden Harzmasse; dort hängt ein Fetzen Leinwand, aufgespannt auf ein paar fichtene Latten und in ähnlicher Art auf der einen Seite bedeckt mit einer vielfärbigen, zähen Klebschicht aus Öl, Erden, Firnissen oder ähnlichem. Dazu bringt man einen schweren, fleckigen Steinklotz und endlich einen unförmigen Klumpen Erz. Gesetzt, dass ein weiser Magier im Zeitalter einer künftigen Völkerwanderung diese vier Gegenstände an einem Orte vereinigte, wo die ganze Menschheit an ihnen vorüberziehen müsste, und dass der Magier sich daneben stellte und jeden einzelnen Erdenmenschen anhielte und aufforderte, ein Werturteil zu fällen über jene vier sonderbaren Dinge, so wird er mit unbedingter Sicherheit ein ganz überwältigendes Mehrheitsvotum des Sinnes empfangen, dass der Wert jener Dinge ein unendlich geringer sei, vorausgesetzt, dass nicht schon der erste Haufe der Vorüberziehenden den Magier samt seinen vier Gegenständen beiseite stiesse mit dem Bemerken: es sei lächerlich wegen solcher kindischer Lappalien die Menschheit aufzuhalten auf ihrer Bahn. Selbst jene ganz wenigen Menschen, noch nicht der hundertste Teil von allen, die sich genügend davor aufhalten um festzustellen, dass auf der Holztafel eine

Frau mit einem Säugling, auf dem Leinwandfetzen eine Landschaft, in dem Marmorblock eine weibliche Figur und in dem Erzklumpen ein Männerkopf „dargestellt" sei, selbst diese wenigen werden den Dingen nur einen geringen Wert beimessen, da nach ihrer Ansicht die Darstellung ungenau und missverständlich sei. Nur eine kleinste Minderheit aus dieser kleinen Minderheit wird voll Verzückung Halt machen, wird die Dinge zu den höchsten Gütern der Menschheit zählen und sich bereit erklären eine enorme Quantität von allgemein anerkannten Werten, also etwa von Gold, für den Besitz und die Erhaltung jener vier Dinge aufzuwägen. Der Magier aber wird leicht berechnen können, dass die Minorität, die so urteilt, noch nicht ein Tausendstel der Gesamtmenschheit bedeutet; und da er ein weiser Mann ist, wird er sich in seine Höhle zurückkehrend die Frage vorlegen: was wären jene vier Dinge wohl wert, wenn diese Minorität, dieses Tausendstel der Menschheit überhaupt nicht vorhanden wäre, oder wenn es jetzt in diesem Augenblicke, da es vor meinen Schätzen versammelt steht, durch eine Naturgewalt vernichtet würde? — Sie wären nichts wert, schlechthin nichts. Denn der Augenschein lehrt es ja: sie bekamen erst einen Wert, als sie mit jener besonderen kleinen Anzahl Menschen in Wechselwirkung traten. Ohne die Möglichkeit, in eine derartige Wechselwirkung zu treten, sind sie nichts als gestrichene Bretter, bekleckste Leinwandfetzen, Stein-, Erzklumpen, bestenfalls unvollkommene Versuche, etwas abzubilden.

In der Tat: dergleichen Dinge sind im Laufe der Geschichte millionenfältig so behandelt worden, als wenn sie weiter nichts wären, und zwar nicht bloss von Barbaren, sondern auch von höchststehenden Kulturvölkern. Nicht nur, dass die Bewertung der seit Jahrhunderten und Jahrtausenden als solche anerkannten „Kunstwerke" fortgesetzt schwankte und noch schwankt: es sind auch ganze künstlerische Kul-

turen und künstlerische Höchstleistungen, obwohl sie jahrhundertelang der Menschheit vor Augen standen, gar nicht als solche erfasst worden; andere sind aus dem Kunstbewusstsein wieder verschwunden. Es ist ganz sicher, dass auch um uns herum Kunstwerke aufgehäuft sind, die wir gar nicht als solche erfassen, ja es ist wahrscheinlich, dass überhaupt Alles Kunstwert hat, Kunstwert ist, und dass die „Kunst“, die lebendig-ausübende Kunst darin bestehet, eben diesen Kunstwert, den alle Erscheinungen haben, immer wieder neu zu erleben und dieses Erleben immer wieder neu zu „notieren“.

Das „Kunstwerk“ an und für sich aber hat keinen anderen Wert als den der Materie, aus der es besteht. Ein Gedicht, und sei es Schöpfung des grössten Dichters, in einer Sprache aufgezeichnet, die kein Lebender versteht, ist ein Blatt Papier, weiter nichts. Der „Wert“ ist also nicht im „Kunstwerk“. Er wird erst geschaffen, wenn ein Mensch zu dem „Kunstwerk“ in Wechselbeziehung tritt, wenn es in einem Menschen zum „Erlebnis“ wird. Diese Wechselbeziehung löst in dem betreffenden Menschen eine rhythmische Bewegung aus — und diese Bewegung ist der einzige reale „Kunstwert“, den es gibt. Der Kunstwert beginnt und hört auf mit dieser Bewegung. Ein „Kunstwerk“ ist nur vorhanden, wenn und insoferne es eine solche Bewegung auslöst, solange es „erlebt“ wird. Die Summe an faktisch existierender Kunst ist identisch mit der Summe der künstlerischen Erlebnisse im gegebenen Augenblicke. Das „Kunstwerk“ wird in jedem Augenblicke, in dem es „erlebt“ wird, neu geschaffen. Das Kunstwerk, die „Kunst“, das „Schöne“ ist nicht Objekt und nicht Subjekt, sondern ist Bewegung, ist eine Bewegung, die aus der Berührung und Durchdringung des „Subjekts“ mit dem „Objekt“ entspringt. Die Bewegung wird wahrgenommen, wird zum Bewusstsein erhoben durch gewisse Organe, die wir in Bausch und

Bogen „Sinne“ und „Seele“ nennen. Von der Beschaffenheit dieser Organe ist es abhängig, wie viele derartiger Schwingungen und mit welcher Intensität sie aufgenommen werden, wie oft und wie stark sie in ihrer rhythmischen Gesetzmässigkeit, d. h. als Harmonie, Einklang, als Vollkommenheit empfunden werden und das Individuum beglücken. Jede Harmonie aber, die einmal von mir empfunden ward, hat mich bereichert und gestärkt, indem sie meine Organe leistungs- und aufnahmefähiger, zur Aufnahme von rhythmisch-harmonischen Schwingungen geneigter gemacht und verfeinert hat. Dieses „Training“ der Organe ist es, warum wir die Kunst suchen: wir wollen stärker, verfeinerter, leistungsfähiger werden an Organen, die auf keine andere Art geübt, vervollkommnet werden können als durch die Bewegungsformen, die wir „Kunst“ nennen. Und wie wir durch ein gymnastisches Training der körperlichen Organe nicht nur deren Stärkung, sondern auch eine höhere Harmonie unserer ganzen Körperlichkeit erreichen und immer wieder neu anstreben, so erringen und erheischen wir durch das Training der seelischen Organe eine immer höher sich steigernde Harmonie der Organe, die wir volkstümlich unter dem Begriff „Seele“ zusammenfassen. Beiderlei Organe und beiderlei Harmonien sind aber nicht wesensverschieden, sondern greifen in einander über, wie schon die Alten wussten. Das Körperliche ist nur ein anderer „Aggregatszustand“ der nämlichen Bewegungselemente, die wir die „seelischen“ nennen.

* * *

Man kann auch nicht sagen, dass der besondere Wert des „Kunstwerkes“ darin beruhe, dass der einzige reale „Kunstwert“ — nämlich die gesteigerte „Bewegung“, in die *ich von* ihm versetzt, „übersetzt“ werde — „latent“ in ihm *sei.* — Ja, sie ist in der Tat „latent“ im Kunstwerk; aber

dadurch unterscheidet es sich nicht im Geringsten von irgend einem anderen Ding. Es gibt keinen Gegensatz und keinen Unterschied zwischen „Kunstwerk“ und „Natur,“ zwischen dem „Kunstschönen“ und dem „Naturschönen“, wie die scholastische Philosophie der früheren Zeit gelehrt. Denn es ist ganz offenbar, dass viele Menschen, und nicht nur die, welche zufällig eine spezielle „Kunst“ professionell ausüben, vor der „Natur“ das künstlerische Phänomen genau ebenso intensiv erleben, wie vor dem grössten „Kunstwerk“. Ja viele Künstler haben uns bekannt, dass das Erlebnis, welches sie vor der Natur gehabt, oft unendlich reicher, tiefer, intensiver und erregender gewesen sei, als sie in dem daraus entstandenen Einzelwerke zu notieren imstande gewesen. Es gibt nichts, schlechthin nichts, das, mit einem entsprechend empfänglichen Individuum in Berührung gelangend, nicht ein künstlerisches Phänomen verursachen könnte. Wir stellen fest an den Bildern einzelner Meister, dass ein abgebröckelter Kalkverputz, die Flicken einer Bettlerhose, die Runzeln eines Greisengesichtes, der Kot einer Strasse ihre Seele mit ungeheuerlichen Erschütterungen heimsuchte und dass sich diese Erschütterungen in Formvisionen von vollkommener Harmonie manifestierten. Ja wir wissen sogar, dass eine einzelne Farbe: ein glühendes Orange, ein sengendes Gelb, ein qualvolles Scharlach Harmonieschwingungen in solchen Individuen erregten, die dann ganze Systeme von Farbakkorden ihrem inneren Schauen auferweckten, und dass dann diese Farbenharmonien sekundär wieder einen ihnen entsprechenden zeichnerischen Formenaufbau auslösten. Man wende nicht ein: ja, der Künstler, der Maler! Aber wir andern — sind wir nicht aufs Kunstwerk angewiesen?

Mitnichten! Schon daraus, dass Nichtmaler vor dem so entstandenen Werke des betreffenden Meisters das über-

zeugende Gefühl der Wahrheit, der Identität zwischen Vorstellung und Bild gewinnen, schon daraus ist zu entnehmen, dass Nichtmaler gleiche oder ähnliche Erlebnisse vor den „dargestellten" Naturobjekten hatten. Denn wie könnten sie sonst das Bewusstsein haben, dass die Form richtig ist, wie könnten sie sonst einig sein, welches Erlebnis zum Ausdruck gebracht und dass das Erlebnis stark, ja vielleicht sogar „vollkommen" zum Ausdruck gebracht ist? Ein Vergleich mit der Natur, wie ihn der Spiessbürger anstellt, könnte niemals zu dieser Ueberzeugung führen, denn die Bilder der grossen Meister sind so wenig kongruent mit dem Bild, das der Schablonenmensch von der Aussenwelt mit sich herumträgt, dass seine Darstellung von letzterem im Grunde fast immer als unwahr, „übertrieben", karikierend und willkürlich empfunden wird. Es steht mithin fest: nur der versteht den Meister, der selbst gleiche oder ähnliche Erlebnisse vor der Natur hat, dessen „Seele" unter den von aussen eintreffenden Strahlen in gleiche oder ähnliche Schwingungen versetzt wird wie die des Meisters. — Demnach wäre zwischen Jenem und Diesem, zwischen dem „passiven" und dem „aktiven Künstler" überhaupt kein Wesensunterschied? — Nein! Nur ein Gradunterschied! — Bei dem aktiven Künstler sind die rhythmischen Schwingungen so stark, dass sie nicht nur das ganze Nervensystem und den Intellekt, sondern auch äussere Organe mitergreifen und zu einer Entladung anreizen: so kommt der aktive Künstler zur Geste, zum Ausdruck, während beim „passiven Künstler" die Fortstrahlung andere Wege sucht, etwa durch die Intelligenz, die sie in grossen begrifflichen Reservoiren systematisch aufspeichert (beim „Kenner", „Kritiker") oder durch ein Ausströmen in die ganze Persönlichkeit und Lebensführung, die dadurch Prägung, Arabeske, Würde, Anmut und tausenderlei andere Formbereicherung erfährt, wie das bei hochstehenden Frauen der ge-

wöhnliche Fall ist, und zwar oft so instinktiv, dass solche Frauen sich ihrer bereicherten, ausdrucksvolleren Lebenskurve zwar voll bewusst sind, aber gar nicht ahnen, dass sie durch das künstlerische Phänomen dazu gekommen sind. Auch gibt es zwischen dem aktiven und passiven Künstler unendlich viele Zwischenstufen; gewisse solcher Zwischenstufen sind sogar in der Entwicklungsgeschichte der Künste von ungeheuerer Bedeutung und ebenso im künstlerischen Haushalte der Menschheit. Das sind diejenigen, die ihre Werke nicht aus eigenen Erlebnissen schöpfen, sondern die aus den Erlebnissen eines Grossen vor ihnen das Prinzip herausfinden und nun als Schema eigener Kunstübung verwenden. Auf diesen Künstlern „aus zweiter Hand" beruht alles, was wir „Tradition" nennen. Sie sind gar nicht „Künstler" im eigentlichen und ursprünglichen Sinne des Wortes und stehen darob auch hier, wo von den „letzten Dingen" gesprochen werden soll, gar nicht zur Erörterung. Nur insofern muss ihrer auch im gegenwärtigen Zusammenhang gedacht werden, als sich an ihnen und an ihren Schöpfungen manifestiert, wie das einmalige künstlerische Urphänomen zu einem vielmaligen werden muss, indem es immer wieder neu erlebt wird, und wie es in dem gegenseitigen Sichdurchdringen der aktiven und der passiven „Künstlerschaft" endlich zu einem allgemein gültigen Anschauungsprinzip, zu einer „Weltanschauung" erhoben wird.

Es ist jedoch nicht an dem, dass das künstlerische Urphänomen, die neue Art, das Weltgeschehen als vollkommene Totalität und Harmonie in Allem und Jedem zu erleben, zu empfinden, zu sehen und darzustellen, immer nur an einer Stelle, in einem Individuum in Kraft und in Erscheinung trete. In Wahrheit tritt dies Ereignis immer an mehreren Stellen zugleich ein und zieht von jeder dieser Eintrittsstellen aus seine konzentrischen Kreise, die sich einander durchdringen und ein Wellenspiel rhythmischer

Regung durch die höchste Schicht der Lebensflut breiten, die Erdenmenschen noch zugänglich ist. Einmal aber wird jeder Tropfen in der Flut, auftauchend aus dem Dunkel des in der Tiefe immer gleich und immer gleich unverständlich, sinn-, zweck- und lichtlos wütenden blöd-gefrässigen Kampfes ums Dasein, für ein Wellchen ein Stück Oberfläche und schwingt mit in dem Auf- und Niederwogen der vollkommen ausgerundeten Harmonie und spiegelt, tanzend in der Verzückung dieses Spieles, in sich die funkelnden Strahlungen all, die aus dem Weltäther in ewigem Sich-Ausgleichen hin- und widerwirken. Das Bewusstwerden der Gesamtspannung aller Kräfte, die das Weltgeschehen ist, in einem von uns: das ist das künstlerische Phänomen. Weiter nichts. Jede Fragestellung über die Kunst ist, für uns Heutige, eine Frage nach den „letzten Dingen“.

Eine leicht anzustellende Berechnung sagt uns, dass jeweils immer nur wenige Individuen aus den uns erkennbaren Lebensschichten da hinauf gelangen. Die übergrosse Menge scheint zu entstehen, zu leben und zu vergehen ohne je auch nur einen Schimmer von den lichten Wellen der oberen Region erhascht zu haben. Wenn dem aber so ist — und es ist so — dann gibt es gar keinen schlagenderen Beweis für die Berechtigung jenes Glaubens, zu dem auch Goethe sich bekannte, indem er von der „Natur“ forderte, dass sie seinen Kräften nach Auflösung ihrer gegenwärtigen Existenzform eine neue Wirkungsform zuweise. Wenn unsere Wissenschaft sich jetzt noch sträubt, eine unendliche Reihe von Formwerdungen einer und derselben Individualeinheit zuzugeben, so tut sie das nicht, weil sie etwa schon über dergleichen „hinaus“ wäre, sondern weil sie noch nicht so weit ist, es zugeben zu dürfen. Die „Männer der Wissenschaft“, zum mindesten die führenden Geister unter ihnen — und nur die können hier mitsprechen — haben wie die Priester einen sicheren Machtinstinkt, der als unbewusstes Korrigens

in alle ihre Handlungen eingreift. Sie fühlen es, was sie zugeben dürfen und was nicht, wenn sie Herren der Situation bleiben wollen. So lange noch die Möglichkeit besteht, dass das Zugeständnis einer über die einmalige Individualisierung hinaus reichenden Lebenskurve von den alten Religionen ausgebeutet würde, solange dürfen sie dies Zugeständnis nicht machen, so sehr auch alle Ergebnisse ihrer eigenen Forschung dazu drängen. Wir können aber darum nicht auf eine Erkenntnis verzichten, die in allen grossen Künstlern zu allen Zeiten intuitiv lebendig war und ohne welche die Kunst nur als etwas Sinnloses, Abgeschmacktes, Überflüssiges und im Lebenskreise überhaupt Unmögliches, d. h. also gar nicht Vorhandenes erscheinen müsste. Allein es ist töricht, sich dieserhalb auf Auseinandersetzungen einzulassen. Die Wissenschaft, wo immer sie sich zu einer Anschauung konzentriert, führt immer zu einer rhythmischen Bewegung als letzterkennbarem Prinzip des Weltgeschehens und wird so mit der künstlerischen Anschauung identisch. Wir befinden uns demnach hier nicht in einem Gegensatze zur Wissenschaft und ihren Ergebnissen, sondern lediglich in einem Gegensatze zu dem Machtinstinkt ihrer augenblicklichen Vertreter.

* * *

Ist „Mystik“ der Drang, das Einzelbewusstsein auszuweiten zum „Allbewusstsein“, der Drang nach „Einswerden“ mit Gott, so ist die Kunst das mystische Phänomen schlechthin. Es müsste denn gerade sein, dass man die Aufgabe der Kunst darin erblicke, den Dingen „einen schönen Schein abzugewinnen“, die Menschen durch „der Natur abgelauschte“ Schildereien zu unterhalten, sie sittlich zu läutern, sie zu erheitern oder ihr Leben zu schmücken, oder was sonst so landläufige Ansicht bei denen sein mag, die in dem Künstler

nichts anderes sehen, als einen Spassmacher, Erzähler, Unterhalter, Schulmeister oder exhibitionistischen Exzentrik — der „moderne Künstler" nach dem Geschmack des Rationalismus. Wenn diese rationalistische Kunsttheorie — es ist immer ein und dieselbe in tausenderlei Gestalt von Aristoteles bis Kant und bis zur heutigen Popular-Ästhetik — wirklich Recht hätte, so wäre kein Mensch von einigem Rang jemals Künstler geworden. Es ist eine unsagbar tiefe Erniedrigung, welche die landläufigen, rationalistischen Kunstbegriffe dem Künstler zumuten — und dem entspricht ja auch offensichtlich die Behandlung, die man ihm als einer Art von Hofnarren, Krüppelkuriosität, Affen und Schosshund angedeihen lässt. Ein Mensch von Qualität hätte sich dem nie unterworfen. In der Tat sind aber zu allen Zeiten grosse und grösste Individualitäten, äusserst anspruchsvolle, masslos stolze, überragende Menschen Künstler geworden — gerade solche! Wie wäre das denkbar, wenn der rationalistisch-utilitaristische Kunst- und Künstlerbegriff irgend zu Recht bestände? — Wir müssen ihn also schlechterdings verlassen oder ihn einschränken auf jene untergeordnete Kategorie von Histrionen, Skandalmachern, Pinselakrobaten, Possenreissern, Dekorateuren und besseren Tapezierern, die es ja jederzeit auch gegeben hat und die heute sich wohl oft frech mit dem Faltenwurf grosser Künstlerschaft drapieren. Sobald wir diesen Begriff aber fallen lassen, bleibt kein anderer Kunstbegriff mehr übrig als der „mystische", der im Künstlertum das Ringen nach einer höheren Bewusstseinsform, nach Totalität der Anschauung, nach der „unio mystica" begreift. Selbst die exakte Psychologie hat es nie weiter gebracht als zur Deskription gewisser psychischer Neben- und Hilfsfunktionen; das eigentliche Phänomen in der Kunst hat sie immer als für sie unfassbar und unmessbar stehen lassen müssen. Wenn aber je einmal ein grosser Künstler etwas ausgesagt hat über seine inneren Erlebnisse — es ist selten geschehen, aber doch zuweilen — so hat

er immer und immer als Mystiker gesprochen, immer und immer das mystische Problem aufgerollt und sich geradehin mystischer Worte und Begriffsformulierungen bedient.

Es wäre der Gipfel der Unwissenschaftlichkeit, es wäre eine empörende Gewissenlosigkeit des Intellekts, wollten wir uns blindlings von dieser Tatsache abwenden, nur weil das „Mystische“ durch den komödiantenhaften Missbrauch, den unser Literatentum seit der Romantik damit getrieben, für uns einen verdächtigen Beigeschmack angenommen hat. Je „wissenschaftlicher“, je gewissenhafter in Dingen der Intelligenz wir sein wollen, um so energischer müssen wir den unerforschten Regionen, die man in Bausch und Bogen mit dem mystischen Zeichen andeutet, auf den Leib rücken, „das Unbetretene“ betreten; denn es ist in der Tat kein „Nichtzubetretendes“. Goethe-Faust hat es auch betreten. Wir werden dieses grosse X der höchsten Mathematik gewiss niemals bis zur letzten Dezimale „ausrechnen“; aber wir müssen es durch einen „Näherungswert“ ersetzen, mit dem sich weiter operieren lässt. Das bedeutet im Künstlerischen eine neue Ästhetik. Wir haben noch keine Ästhetik, die an Wissenschaftlichkeit der übrigen Wissenschaft gleich gesetzt werden könnte. Wir behelfen uns immer noch mit einer ästhetischen Scholastik, die das „Kunstwerk“ als das „Gegebene“ setzt, statt das einzige reale künstlerische Phänomen, das Erlebnis, zum Ausgangspunkt zu nehmen, ebenso wie die scholastische Astronomie die Erde als den „festen Punkt“ annahm. Die Ästhetik der Zukunft wird sich zur scholastischen Ästhetik verhalten, wie die Astronomie zur Astrologie, wie die Chemie zur Alchemie. Sie wird niemals eine letzte und bleibende Erklärung der Urphänomene leisten, so wenig wie unsere Naturwissenschaft eine bleibende Erklärung für andere Urphänomene wie „Kraft“, „Wärme“, „Licht“, „Elektrizität“ findet. Aber sie wird doch den kommenden Geschlechtern Formeln reichen, mit denen innerhalb der jeweiligen Welt-

anschauung „gearbeitet" werden kann, mit denen man auskommt im Haushalte der geistigen Evolution. Jetzt haben wir solche Formeln nicht, denn der alten Schul-Ästhetik mit ihrer „Theorie des Schönen" glaubt niemand mehr. Die Inkongruenz zwischen ihr und den übrigen Wissenschaften ist zu eklatant. Und das bedeutet eine ungeheuere Hemmung des ganzen Kulturlebens. Wir sind ausser Stande irgend etwas Überzeugendes über die Kunst zu sagen und so vermögen wir es denn auch nicht, irgend jemand für die Kunst zu überzeugen, als für eine Kraft, die im menschlichen Leben genau ebenso notwendig, genau ebenso wichtig und nützlich ist, als jede andere Kraft auch. Man darf von der Menschheit nicht verlangen, dass sie an ein X glaubt. Lieber glaubt sie gleich an den guten, lieben, alten „Herrgott", unter dem man sich wenigstens etwas vorstellen konnte. Die Menschheit würde heute noch nicht an eine „Elektrizität" glauben und noch viel weniger würde sie jemals mit diesem ganz unglaubhaften und ganz unwahrscheinlichen Kraftprinzip so eminent praktisch zu arbeiten sich entschlossen haben, wenn nicht unsere Physik eine Formel für dieses Kraftprinzip gefunden hätte, unter der es begriffen, vorstellbar werden, zur Anschauung gelangen kann. Es ist aber nicht viel über hundert Jahre her, da rechnete alles, was man von den Erscheinungen des „Elektrismus" und „Magnetismus" wusste, auch noch unter die „Mystik". — An ebendemselben Punkte halten wir heute noch mit der Ästhetik. Es bedarf nur eines ganz geringen Aufwandes von Nachdenken, um es durchaus begreiflich zu finden, dass die moderne Menschheit sich noch weigert, mit dem ganz undeterminierten X der Kunst praktisch zu arbeiten und dass sie es vorläufig noch vorzieht, ihre ästhetischen Gelüste an dem banalen Hokuspokus zu stillen, den ihr die rationalistisch erklärbare Talmikunst und Literatendichtung vorsetzt. Lasst doch kindische Memmen und eitle Ästheten die Hände ringen über unser „barbarisches Zeitalter"!

Wir aber, die wir die Gründe wissen, die wir wissen, warum es so sein muss und nicht anders sein kann, wir wollen Hand anlegen, um die Voraussetzungen zu einem Umschwung zu schaffen!

* * *

Der Anfang ist gemacht. Goethe, von allen unbekannten deutschen Schriftstellern der unbekannteste, hat die Grundlagen einer modernen Ästhetik bereits gemauert. Es hat sich selbstverständlich niemals jemand darum gekümmert, wie man sich um den grossen Goethe denn überhaupt nie gekümmert hat, um den jungen Halbromantiker Goethe um so eifriger vorzuschieben, mit dem die modischen Romanciers und Lyriker eher in eine „Gattung“ zu bringen waren. Die Ästhetik der Zukunft steckt in Goethes „Farbenlehre.“ Das Buch steht auf allen Bücherregalen des ganzen deutschen Sprachgebietes, wird aber niemals gelesen. Es hiess, die moderne Physik könne sich mit Goethe's Farbentheorie „nicht befreunden.“ Und doch hat schon Rudolf Steiner auf die Dummheit dieses Einwurfes hingedeutet, indem er sagte: „Goethe beginnt eben da, wo die Physik aufhört“. — Also „Metaphysik“? — Wenn man will: ja. Genauer gesprochen: „Ästhetik.“ — Kein Literarhistoriker hat es unterlassen, sein gewerbsmässiges Lächeln zwischen den Zeilen seiner Geschichtsklitterungen bemerkbar werden zu lassen, wenn er davon berichtete, dass Goethe selbst mehr Gewicht auf seine Farbenlehre gelegt habe, als auf seine poetische Produktion. Aber Goethe hatte recht! Seine „Farbenlehre“ betitelte Schrift ist eine welthistorische Tat. Zum ersten Male seit dem Untergang der antiken Welt weist ein Mensch den Menschen wieder den Weg zur Vergöttlichung, zur Deutung, Erfahrung und Nützung des „künstlerischen“ Phänomens, die Bahn hinüber auf die andere Hemisphäre

geistig-sinnlicher Erlebnisse, ohne deren Besitz ihn die eine Sphäre der Erkenntnis nichts nützt. Ein Weg zur Vergöttlichung, den wir glauben können, der uns kein Opfer des Intellekts, keinen Widerspruch gegen die Wissenschaft zumutet: es gibt keine tiefere Perspektive für das Schicksal der Menschheit auf Erden. Goethe hat sie aufgetan, mit titanischen Armen die schwarzen Erztore in ihren Angeln drehend, vor denen die Scholastik hilflos ihre irrsinnigen Beschwörungen gemurmelt hatte. Der Weg zu „Gott“, die Möglichkeit, sich zum Zustande „Gott“ zu erheben, ist dem modernen Menschen aufgetan worden, die Gnade, in ein höheres, in ein Allbewusstsein erhoben zu werden. Die ganze Dichtung des grossen Goethe, des grossen Unbekannten, ist getragen von dieser Offenbarung: die Gesänge des „west-östlichen Diwan“, der zweite Teil des „Faust“ und der Kreis der orphischen Urworte von „Gott und Welt“, die da schliessen mit dem grossen Symbol der neuen, der uns vorbehaltenen „unio mystica“:

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fliesst,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schliesst:
Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem grössten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.

Lionardo, der so viel vorwegnahm, was erst einer späteren Menschheit gehörte, war auch dieser Anschauung schon nahe gekommen, indem er die Kunst eine Gottheit nannte („una Deità“), weil sie die Kraft habe, die in der Menschenseele ruhende Harmonie („armonia“) mit einem Schlage wach zu rufen, bewusst werden zu lassen. Er hatte

also die Identität des ästhetischen Problems mit dem mystischen und religiösen schon erfasst. Goethe hat sie begründet und zugleich verkettet mit der Entwickelung der Naturwissenschaft, dergestalt, dass jeder Fortschritt der modernen Empirie im Erkennen der Einzeltatsachen immer zugleich, selbsttätig rückwirkend, eine helle Erleuchtung auf der gegenseitig entsprechenden Tafel der Gesamtanschauung des Weltgeschehens hervorrufen muss.

Die entscheidenden Sätze — das Tiefste, was uns heutigen Menschen gesagt ist — stehen im „Vorwort" der Farbenlehre:

„Farben und Licht" stehen zwar unter einander in dem genausten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der *ganzen* Natur angehörig denken; denn sie ist es *ganz*, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will.

Eben so entdeckt sich die *ganze* Natur einem anderen Sinne. Man schliesse das Auge, man öffne, man schärfe das Ohr, und vom leisesten Hauch bis zum wildesten Geräusch, vom einfachsten Klang bis zur höchsten Zusammenstimmung, von dem heftigsten leidenschaftlichen Schrei bis zum sanftesten Worte der Vernunft ist es nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so dass ein Blinder, dem *das unendlich Sichtbare* versagt ist, im Hörbaren *ein unendlich Lebendiges* fassen kann.

So spricht die Natur hinabwärts zu anderen Sinnen, zu bekannten, verkannten, *unbekannten Sinnen; so spricht sie mit sich selbst und zu uns* durch tausend Erscheinungen. Dem Aufmerksamen ist sie nirgends tot noch stumm; ja dem starren Erdkörper hat sie einen Vertrauten zugegeben, ein Metall, an dessen

kleinsten Teilen wir dasjenige, was in der ganzen Masse vorgeht, gewahr werden sollten.

So mannigfaltig, so verwickelt und unverständlich uns oft diese Sprache erscheinen mag, so bleiben doch ihre Elemente immer dieselbigen. Mit leisem Gewicht und Gegenwicht wägt sich die Natur hin und her, und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegen treten.

Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstossen und Anziehen, bald als ein aufblickendes und verschwindendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers, als Säurung und Entsäurung; jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgend eine Art von Leben befördernd." —

In der Einleitung wird diese Betrachtung — nie ist deutsche Sprache vollkommener angewendet worden, als hier! — dann fortgesetzt in der besonderen Absicht, die Malerei, die künstlerische Farbenorganisation als eine der Formen aufzuzeigen, durch die solch ein universales Bewusstwerden des Weltgeschehens im Einzelmenschen zum Erlebnis werden kann:

„Wir sagten: die *ganze* Natur offenbart sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermassen sonderbar klingen mag, dass das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen

wir aus diesen Dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die *Malerei* möglich, welche auf der Tafel eine weit *vollkommener sichtbare* Welt als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.

Das Auge hat sein Dasein dem Lichte zu danken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen *ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde;* und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit *das innere Licht* dem äusseren entgegentrete.

Hierbei erinnern wir uns der alten jonischen Schule, welche mit grosser Bedeutsamkeit immer wiederholte: nur von Gleichem werde Gleiches erkannt; wie auch der Worte eines alten *Mystikers* die wir in deutschen Reimen folgendermassen ausdrücken möchten:

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht *in uns des Gottes eigne Kraft,*
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?"

Dieser „alte Mystiker" ist Plotin, welcher in der ersten seiner „Enneaden" also spricht: „Denn wer sehen will, muss ein Auge besitzen, das dem zu sehenden Gegenstand verwandt und ähnlich ist; nie hätte das Auge jemals die Sonne gesehen, wenn es nicht selber sonnenhaft wäre; so kann auch die Seele das Schöne nicht sehen, wenn sie nicht selbst schön ist. Darum muss, wer das Gute und Schöne sehen will, zuerst Gott ähnlich und schön werden". Der Mensch selbst ist es also nach Goethe, der sich die sichtbare Vorstellung von der Welt schafft. Das Organ aber, durch welches er sich eine sichtbare (hörbare, fühlbare) Vorstellung von der Welt schafft, ist wiederum ein Erzeugnis eben jenes Weltgeschehens selbst, durch welches es seiner selbst bewusst werden möchte, in dem es sich spiegeln will, in dem es sich

selbst als Harmonie erleben will. In jedem Augenblick, in welchem das erreicht wird, ist das künstlerische Phänomen — und damit eine höhere oder niedere Stufe des mystischen Phänomens, des „Gott-Zustandes“ — eingetreten. Ob diese immer eine Aktivität nach der Seite der Objektivierung, einen malerischen, plastischen, poetischen, musikalischen Niederschlag des Ereignisses, ein „Kunstwerk‘, auslöst oder nicht, das ist eine sekundäre Frage von im Grunde mehr technischer Bedeutung. Beim Dichter scheidet sie fast ganz aus, denn die Transponierung eines solchen Erlebnisses in die sprachliche Form erfordert einen solch minimalen technischen Apparat, dass man sagen kann: wo in der Poesie die „Technik“ überhaupt bemerkbar wird, da hört die Dichtkunst im höchsten Sinne schon wieder auf, da fängt die „Literatur“, das Unterhaltungs-Gewerbe an. Anderseits erkennen wir am Volksliede, dass selbst in der primitivsten sprachlichen Technik die vollkommenste Darstellung poetischer Erlebnisse erreichbar ist. Der Fall ist sehr wohl denkbar, ja sogar wahrscheinlich, dass viele Menschen mit höchster poetischer Begabung gelebt haben und leben, die nur ein seltsam verfeinertes Schamgefühl verhindert hat, ihre Erlebnisse anderen wahrnehmbar zu machen, oder die sonst im Leben sich derart auswirken konnten, dass der Ruhm des Dichters für sie keinen Reiz mehr bot. — Aber auch „in den bildenden Künsten“ wenn wir uns dieser schulmässigen Klasseneinteilung, dieses „Linnéschen Systems“ der alten scholastischen Ästhetik überhaupt noch bedienen wollen, auch in der Malerei und in der Plastik ist die verobjektivierende „Notierung“ des Erlebnisses etwas Zufälliges. Oder besser: nur die Erlebnisse, nur die Visionen in der künstlerisch-mystischen Sphäre des Allbewusstseins bedürfen einer Übertragung, einer Projizierung auf die Fläche *(Malerei)*, in den Raum (Plastik, Architektur), in die geistige, *zeitliche* Vorstellungswelt (Poesie, Musik), die ohne diese

Übertragung, Sichtbar-, Hörbar-, Fühlbarmachung und objektiv greifbare Herausstellung dem Individuum selbst kein ganz reales Erlebnis geworden wären. Beim grossen, ursprünglichen künstlerischen Ereignis ist die „Technik" also ein unmittelbares Ergebnis des Erlebnisvorganges selbst, ein Teil, ein Erzeugnis dieses grossen Bewegungsvorganges, sein materielles Substrat und „Mittel", die „Materialisation" und „Festwerdung" seiner selbst; so wie die Materie der kosmischen Welt, wie Sonnen, Monde und Erden nichts sind als Materialisationen der grossen rhythmischen Bewegung, die wir „Weltgeschehen", „All", „Gott" zu nennen pflegen. Diese Materialisation des Weltgeschehens besteht aber nur in unserer Sinnesvorstellung, samt den Begriffen „Raum" und „Zeit", unter denen sie sich uns darstellt: das ist unsere menschlich bedingte Wirklichkeit. In Wahrheit aber, d. i. in der nicht menschlich, nicht durch unsere Sinnesvorstellungen bedingten Wirklichkeit, gibt es weder Zeit noch Raum noch Materie, sondern nur den grossen ewigen Rhythmus des Geschehens, das grosse „Aus- und Einatmen", von dem Goethe sprach. Und wie die Materie zum Weltgeschehen, so verhält sich das materielle „Kunstwerk" zum immateriellen, zum realen Kunstgeschehen. — Es ist gleichgültig, welche „Stoffe" das Phänomen, das „Phantom" organisatorisch durchhaucht um sich eine Form daraus zu bauen, sich zu materialisieren: es kann es mit jedem Stoff vollbringen. Ein Mädchen, das über die Strasse geht, eine Blume im Garten, ein Krautkopf auf dem Acker, ein Stück Brot, ein paar Worte, eine Folge von Klängen, von Körperbewegungen eines Mannes, einer Frau, ein Klumpen Erde, ein Brocken Gesteins, ein paar Rötelstriche: diese Materien selbst oder Abbilder davon, sie alle kann es benutzen, um sich seine Erscheinungsform für unsere Sinne zu organisieren und die „vollkommenere Sichtbarkeit" des Alls aufzutun, „das Unfass-

bare, wobei uns das Herz erschauert", wie Vinzenz van Gogh einmal schreibt, das wir „Kunst" nennen. Die „vollkommenere Sichtbarkeit" vermögen wir selbst unserem Verstande erkennbar zu machen, indem wir bei längerem Verweilen in der Anschauung eines solchen „Kunstwerkes" ursprünglicher Art, einer solchen direkten Materialisation des „Erlebnisses der Allbewusstwerdung" Zug um Zug aussondern und nie damit fertig werden. Selbst eine Bleizeichnung Rembrandts, die nur aus einer zählbaren Anzahl von Strichen besteht, enthält so viele Züge überraschender Sichtbarwerdung geheimnisvoller Dinge, dass sie uns schliesslich als ein „Unendliches", als ein Wesen, eine Welt von unerforschlichem Reichtum, von unergründlicher Fülle dasteht. Und so geht es uns mit kleinen Gedichten Goethes, mit Häusern, ganzen Dörfern und ganzen Städten; nicht anders aber auch ergeht es dem, der das innere Auge für die „vollkommenere Sichtbarkeit" hat (dem „Künstler" im ursprünglichen Sinne) mit irgend einem Stück Materie, einem Fetzen Rinde, einer Partikel Gewebes, einem Dünnschliff von Gestein oder Knochen oder Muskelfaser, mit dem mikroskopischen Rundbild eines Bröckleins Kot, eines Fliegenbeins, eines Bienenauges, eines Schmetterlingsflügels oder was es auch immer sei. Ohne Zweifel: dies „innere Organ", dem diese „vollkommenere Sichtbarkeit" aufgeht, ist ein Organ, das unendlich viel mehr „Sinne" zur Verfügung hat, als unsere Popular-Psychologie ahnt, „unbekannte Sinne", wie Goethe sagt, von denen manche derart sein mögen, dass man sie mit der „Radioaktivität" und ähnlichen Prozessen in Parallele setzen könnte. Die Ästhetik der Zukunft, deutlicher: die zukünftige wissenschaftliche Ästhetik wird darüber Aufklärung zu schaffen haben. Fest steht: es gibt nichts, schlechthin nichts in der ganzen *Erscheinungswelt*, das vom „allbewussten Bewegungs-*phantom*", vom ästhetisch-mystischen Prinzip nicht

zum Zellenaufbau seiner Erscheinungsform organisatorisch verwertet werden könnte. Oder individuell gesprochen: es gibt nichts, schlechthin nichts, was der „Künstler“ nicht als „Vollkommenheit“ empfinden könnte, was der Maler nicht als „Vollkommenheit“ sehen könnte, d. h. verwandelt in eine ätherische Höher-Organisation, umhüllt von der „Aura“, bekrönt mit der Strahlenkrone der kosmischen Notwendigkeit, Einheit und Ewigkeit.

* * *

Es gibt Menschen, welche die der Naturwissenschaft noch wenig bekannten inneren Organe in einem entwickelteren und aktiveren Zustande besitzen, als es im Durchschnitte der Menschheit der Fall ist, und die infolgedessen in sich noch mehr Wirkungen von der Aussenwelt her registrieren, als die für den Alltagsgebrauch des Menschen vollauf genügenden und daher meist allein zur Funktion entwickelten „fünf Sinne“ liefern. Es ist noch nicht lange her, da lachte man darüber. Seit die Röntgenstrahlen entdeckt sind, seit wir uns der Telegraphie ohne Draht und des Funkenspruches tagtäglich bedienen, seit unsere Wissenschaft exakt nachgewiesen hat, dass ungezählte Wechselwirkungen, Flutungen, „Strahlungen“ zwischen den Dingen und Menschen und Welten hin- und widerspielen, die von unseren „fünf Sinnen“ nicht wahrgenommen werden und dennoch „da“ sind, seit diese „fünf Sinne“ selbst sich als ein unbeschreiblich kompliziertes Bündel schwankender Funktionssphären herausgestellt, seitdem ist es nur noch in Kreisen der ganz Vernachlässigten, ausserhalb der Zeit und Entwickelung Vegetierenden etwas Auszeichnendes, über jene Tatsachen zu lachen, welche ehedem „okkulte Tatsachen“ genannt wurden. Es steht fest, dass nicht alle Menschen gleiche Wahrnehmungsmöglichkeiten haben. Manche, sog. Farbenblinde,

sehen z. B. einen kleineren Ausschnitt aus der Farbenskala als die Menschen mit „normalen Augen“, andere einen grösseren, sie sehen etwa noch einen Steigerungsgrad des Ultraviolett, der dem Normalen bereits unwahrnehmbar bleibt, oder ein Rot, das über dem vom „normalen Auge“ äusserst noch erfassten Rot hinaus gelegen ist. Und so bietet überhaupt der eine Mensch eine grössere, der andere eine kleinere Fläche dar, auf welcher sich Wahrnehmungen verzeichnen können. Geschehnisse, Strahlungen, die „von den Dingen ausgehen“ — in Wahrheit sind die „Dinge“ nur Ergebnisse, Zustände, Formen jener Geschehnisse, jener Strahlungen — werden von gewissen Menschen wahrgenommen, für die andere Menschen, vielleicht alle anderen oder fast alle anderen überhaupt gar „keine Organe haben“. Goethe nahm in Weimar das Erdbeben von Messina wahr, sonst niemand in ganz Weimar spürte etwas von den seismischen oder kosmischen Wellenbewegungen, die von jener Katastrophe ausgingen, oder besser: die in jener Katastrophe kumulierten.

Es gibt also Menschen, die Wahrnehmungen von den Dingen, Vorgängen, Menschen empfangen, welche den landesüblichen „fünf Sinnen“ gegenwärtig nicht geläufig, weil offenbar in der Gegenwart für einen einigermassen bequemen und vorteilhaften Daseinskampf nicht absolut notwendig sind. Deshalb entwickelt der Durchschnittsmensch in seinem vitalen „Betriebe“ keinen „Empfänger“ mehr dafür, so wenig, wie etwa eine Fischerbark oder ein kleiner Trajektsteamer einen „Empfänger“ für Funkensprüche an Bord einrichtet. Er braucht ihn eben nicht; dagegen findet man unter alten Matrosen auf schottischen und norwegischen Ozeanseglern, die monatelang auf See sind, noch Menschen mit „telepathischen“ Fähigkeiten, wie „Zweites Gesicht“, „Fern-Ahnungen“, kurz Menschen, die darauf deuten, dass die alte Schiffahrt ihre „Empfänger“ für „drahtlose Meldungen“ auch bereits besass — nur waren sie anders kon-

struiert wie die heutigen; doch deswegen um nichts „okkulter" und um nichts „geheimnisvoller". — Man hat solche Menschen mit einer verbreiterten, „vertieften", „inneren" Wahrnehmungsfläche veranlasst, gewisse „Gesichte" aus der Erinnerung graphisch darzustellen. Auf diese Weise haben wir Abbildungen von „Auren" nach Form und Farbe, die an Menschen geschaut wurden — nicht mit dem Auge, sondern eben durch ein „zweites" Gesicht — oder an Versammlungen von Menschen, z. B. über solchen, die gleichzeitig dasselbe Musikstück anhörten oder derselben gottesdienstlichen Handlung anwohnten, da denn über der Kirche ins Unermessliche aufgetürmte Kathedralen, rhythmische Architekturen von nordlichtartig übereinander aufsteigenden Strahlenbogen, wahrgenommen wurden. Man hat so die „Aura" eines in erregter Spielerleidenschaft an dem grünen Tisch von Monte Carlo Sitzenden aufgezeichnet, oder die einer in froher, in hingebender, in liebender Stimmung erhobenen Menschenseele. Es mag sein, dass diese Erinnerungsbilder ungenau sind: aber sie stimmen in der Art und Weise, wie die Farbenskalen in ihnen abgewandelt, „symbolisch" verwandt werden, ganz auffallend überein mit der bildenden Kunst. — Aber auch in den Formen! — Man hat von Menschen mit solchen „Erfahrungen" die Versicherung gehört, dass gewisse rhythmische Liniensysteme in der Malerei, gewisse Licht- und Schattenwirkungen der Kunst unzweideutig mit Formen in den von ihnen geschauten Auren übereinstimmten. Den Schattenkegel um die Christusgestalt auf Rembrandts „Hundertguldenblatt" bezeichnete ein solcher ohne Weiteres als eine „Aura". Auf die „Mandorlen", „Heiligenscheine" und andere, heute nur noch als „Attribute" oder „Symbole" empfundenen Gestaltungen dieser Art in der Kunst der alten Völker braucht hier nicht erst besonders verwiesen zu werden. Sie waren ursprünglich in der Tat keine „Attribute" und keine

„Symbole“, sondern faktische Erlebnisse, „Gesichte“, Erfahrungen.

Halten wir uns, um zu erkennen, dass auch unsere Kunstform aus solcherlei Erlebnissen und Gesichten hervorgehe, nur an die allzu alltägliche Erfahrung, dass Menschen mit „normalen“ Sinnen und Sinneswerkzeugen die von echten Künstlern geschaffenen und dargestellten Formen einstimmig verwerfen. Sie erkennen die Natur in ihnen nicht wieder, sie finden alles „falsch“ oder „übertrieben“ daran: Kontur, Farbe, Komposition, alles bleibt unverständlich, für nichts haben sie ein Organ. Hätten wir eine auch nur halbwegs mit der übrigen Wissenschaft fortgeschrittene „Aesthetik“, so würde sich kein gebildeter Mensch darüber erstaunen. Es muss so sein. Die übergrosse Menge der Menschen hat nur die Organe und demgemäss auch nur die Funktionsmöglichkeiten, Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse, deren sie normaler Weise bedarf, um in den gegenwärtigen Lebenskonstellationen zu bestehen. Es wäre sinn- und naturwidrig, wenn sie Organe entwickelten, übten, verfeinerten, deren sie gar nie bedürfen. Sie sind und müssen naturnotwendig sein ohne jede Aufnahmefähigkeit für künstlerische Phänomene; und wenn zufällig einmal in unserer Zeit ein Kunstwerk von einer grösseren Menge verstanden wird, so ist es nie und nimmer an dem, dass das Kunst-Erlebnis und seine beglückende, Kraft Eingang fände in die Seelen, sondern es hat jedesmal deutlich nachweisbar seinen Grund in äusserlichen, in „stofflichen“ Beziehungen, welche das für den Bau der betreffenden Kunstform in Anspruch genommene Material zu einer grösseren Anzahl Menschen hat.

Wenn in früheren Zeiten — aber gewiss nicht in allen früheren Zeiten — ein unmittelbares Verhältnis zwischen „Volk“, d. h. mit gewissen, irgendwie begünstigten Volkskreisen und den künstlerischen Phänomenen bestand, so lag dies offensichtlich daran, dass die allgemeine Religion und die Volks-

kultur alle samt der „Kunst“ zur Einheit verschmolzen, dass in dem Volksstamme durch die lebendige Religionsübung und durch die lebendige Rhythmik der Rassekultur, in der alles und jedes begründet war, eben die Organe zum Wachstum und zur spezifischen Reaktionsfähigkeit entfaltet worden waren, deren das Individuum zur Aufnahme der künstlerischen Phänomene bedarf. Vinzenz van Gogh schreibt einmal an seinen Bruder: „dass Giotto und Cimabue ebenso wie Holbein und van Eyck in einem, du gestattest das Wort, obeliskenhaften Milieu lebten, wo alles sich gegenseitig hielt und eine monumentale Gesellschaftsordnung bildete. — — Wir aber, weisst du, leben in vollständiger Zügellosigkeit und Anarchie; wir Künstler, die wir die Ordnung und die Symmetrie lieben, wir isolieren uns und arbeiten uns ab, um in irgend ein einzelnes Stück Stil hineinzubringen.“ Beide, lebendige Religion und Volkskultur fehlen heute, und deshalb ist die „Kunst“ heute etwas, das „in der Luft hängt“, zu dem nur solche Menschen wirklich ein Verhältnis haben können, die sich selbst eine Religion und sich selbst eine Kultur schaffen können, Menschen mit ursprünglichen „Erlebnissen“ der beschriebenen Art. Bei den anderen kann es sich nur um ein verstandesmässig-literarisches Nahekommen oder, besser, Fernebleiben handeln, oder, und das ist die Regel, um eine selbstgefällige Maskerade, die man vornimmt, weil man aus der Geschichte weiss, dass es einem „gebildeten“ einem „vornehmen“ Menschen ziemlich sei, sich „für die Kunst zu interessieren“.

* * *

Eine „Ästhetik“ der Zukunft wird nicht eine „Lehre vom Schönen“ sein; sie wird nicht das Unlehrbare lehren und das Unbeschreibliche beschreiben wollen. Sie wird niemals fragen: Was ist schön? Denn uns ist längst geläufig, dass alles schön sein kann.

Die Ästhetik der Zukunft wird eine Art Gymnastik sein, ein Training aller der Organe, durch die wir die Harmonie und Vollkommenheit des Weltgeschehens fassen können, durch die wir in die Gründe des Lebens tauchen und es dort fühlen, schmecken, auskosten und ausschmecken. Wenn Lessing sagte, es komme nicht auf die Wahrheit so sehr an, als auf das Suchen nach Wahrheit, so können wir sagen: es kommt nicht auf die „Schönheit“ an, sondern auf die Erziehung der Organe zur Schönheit. Wir haben bereits festgestellt, dass nicht jedes menschliche Individuum dieser Erziehung, dieser Steigerung seiner inneren Organe bedarf. Ein Blick in die Masse lehrt uns, dass die meisten Menschen vollkommen glücklich werden können, jedenfalls aber das Leben ertragen ohne irgend ein Erlebnis und Bedürfnis dieser Art. Nur die Individuen, welche auf einer gewissen Rangstufe innerhalb der „Menschenmöglichkeiten“ ankamen, sind bedingungslos gezwungen, einen solchen „Verkehr“ zu suchen und jenen Sehnsuchtsruf auszustossen, den Goethe geprägt hat:

„Weltseele, komm uns zu durchdringen!“

Nur die Menschen, welche unter diesem Gesetze „angetreten“ sind zur Vollendung eines Lebenslaufes hienieden, nur die allein sind so über die Massen anspruchsvoll, nur die allein schaffen die grosse menschliche Form, von der wir den Eindruck haben, als ob sie bliebe, auch wenn die individuelle Erscheinung dieses Menschen für unsere Sinne bereits verschwunden ist:

„Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.“

Und manchmal bleibt die „geprägte Form“ auch den Sinnen später und spätester Nachfahren physisch noch wahrnehmbar, nämlich dann, wenn das Individuum, das sie sich schuf, ein Mensch von jener Aktionsrichtung war, die eine

Projizierung dieser Form nach aussen sucht, d. h. wenn er ein „Künstler“ war.

Für Menschen, die so ungeheuer anspruchsvoll sind, dass sie sich bis zum äusserst zugänglichen Masse aus dem Leben bereichern wollen, um das Höchste „aus sich zu machen“, was irgend werden kann, die so gesteigert sind in ihren Ansprüchen, dass sie auf Quantitäts-Eindrücke überhaupt nicht mehr reagieren und nur noch konzentrierte Form-Qualitäten aufnehmen, für diese Menschen ist eine Ästhetik zum Leben ebenso nötig, wie für andere Menschen etwa eine Diätetik. Sie wollen ihre Organe üben, um ihre Aktionsfähigkeit zu vermehren, d. h. in diesem Falle zu verfeinern. Sie wollen „in Form“ sein, wie der Sportsmann, der Wettläufer, der Reiter, der Bergsteiger, um möglichst „weit“ zu kommen.

Wohin wollen sie? — Den Start kennen wir. Aber gibt es auch ein Ziel? — Was ist für uns heute das Ziel der Kunst?

Nach allem, was wir uns vorgelegt, was wir uns bestätigen liessen durch Rembrandt und Goethe, nach alledem kann dies Ziel doch nicht mehr so ganz im Dunkeln liegen: Es kommt uns darauf an, wieder zu einem Einklang aufzusteigen mit der „Welt“, mit der „Natur“ oder wie man das bezeichnen mag, was wir als das „Ausser uns“ empfinden. Wir wissen nur allzu genau, gerade wir Menschen der kompliziertesten, naturfernsten Zivilisation, dass wir auf der Lebensebene, auf die uns die modere Zivilisation stellt, schlechthin zur Disharmonie verdammt sind, wenn es uns nicht gelingt, auf einer höheren Ebene eine Harmonie zu finden und zu sein. Daher in unserem Geschlechte der leidenschaftliche, früheren Zeiten unbekannte Drang nach künstlerischen Erlebnissen. Wir fühlen, wie in der Anschauung grosser Kunstwerke diejenigen Organe wach und stark werden, deren wir bedürfen, um innere „Harmonie“ zu schaffen; und unsere Harmonie ist unser Glück.

Vorläufig wird dies Gefühl von den meisten noch falsch verstanden. Man glaubt, die Erzeugung von Kunstwerken allein führe zur Harmonie, führe zum Glück, während es doch in der Tat das Erlebnis ist, auf das es ankommt. Wir sehen es tausendfach in der alten Zeit, dass die spezifischen Künstler selbst für ihre Person oft lange nicht so reiche, reine Harmonien geworden sind als etwa manche unter ihren Auftraggebern, jene „grossen Herren", die in allen Lebensgebieten ihre Form durchsetzten. Man kann doch nicht sagen, dass Perikles einen geringeren Grad von Harmonie erreicht hätte als Pheidias, der spezifische Künstler. Seine „Form" steht mindestens ebenso gross, klar und fest umrissen in der Anschauung der Menschheit als die des Pheidias. Und gleich ihm haben ungezählte Griechen ihr Leben zu einer reinen Form erhoben, welche nicht geringer war als die der grossen Skulpturen. Wir wissen nichts mehr vom Einzelnen, weil eben nur wenige Persönlichkeiten mit den geschichtlichen Machtverhältnissen so eng verknüpft waren, dass die Geschichtsschreibung ihre Namen und „Charaktere" aufgezeichnet hätte; allein wir wissen, dass es so war, denn wir kennen die griechische Gesamtkultur. Meister wie Pheidias oder Polyklet oder Äschylus oder Sophokles hätten ja gar kein „Publikum" gehabt, wenn es nicht viele Menschen in jenen Tagen gegeben hätte, denen die vollkommene Harmonie des Weltgeschehens ein selbstverständliches Erlebnis gewesen wäre. Die „passive Künstlerschaft" ist der lebendige Träger der Kultur; ohne eine solche sind die grossen Aktiven vereinsamt, Könige ohne Land, so wie sie es in Deutschland zwei Jahrhunderte lang waren und heute noch sind, weil die passive Künstlerschaft infolge der hier dargelegten Missverständnisse sich in die aktive hineindrängt um in ihr nicht nur das Lebensglück einzubüssen, sondern zugleich auch das Glück des Volkstums zu untergraben, das man „Kultur" nennt.

Dass es wirklich der Drang ist, „sich mit der Welt auseinanderzusetzen", die Harmonie der Natur als ein persönliches Erlebnis zu fassen, der wenigstens die ernsten, tiefgründigen unter diesen Verirrten missleitet, das erweist sich deutlich aus dem Überwiegen des Landschaftlichen in der Kunst. In den modernen Malerschulen aller Völker ist die Landschaftsmalerei die am meisten gepflegte und im Durchschnitt auch die höchststehende. In der „Dichtkunst", im literarischen Sport und Unterhaltungsgewerbe, in der Erzählungs- und in der so leidenschaftlich betriebenen Bekenntnisliteratur überwiegt die „Naturschilderung" so ungeheuer wie nie zuvor. An den meisten Produkten des neuzeitlichen Schrifttums ist die Naturschilderung das einzige, was ehrlich gemeint ist; und es ist auffällig, wie heute auch der schlimmste Romancier, der feuilletonistische Reiseschriftsteller und Dilettant in der impressionistischen Wiedergabe von Natureindrücken Erstaunliches leistet. Das konnten die Leute früher nicht, in Zeiten, da es wirklich eine Kultur gab; eben weil es eine Kultur gab, hatten sie gar kein Bedürfnis, sich erst lange mit der „Natur" auseinanderzusetzen; denn die religiöse Kultur, in der er geboren war, gewährte Jedem auch unmittelbar alle Machtmittel, die nötig sind, um mit der Welt einen Einklang zu finden, das Äussere in das Innere hineinzusaugen. Die Natur war etwas Allgegenwärtiges, Selbstverständliches, mit der es keine Auseinandersetzung gab, da man mit ihr „einig" war.

Heute, wo eine plötzlich hereingebrochene, unerhört komplizierte Maschinenzivilisation noch nicht wieder zur Kultur ausgeformt wurde, heute ist nichts selbstverständlich, auch nicht das Einfachste: das „Erleben" und „Sehen" der „Natur". — Danach, als dem Einfachsten, wird nun zunächst gesucht. — So sitzen sie nun da, all die Tausende und Abertausende und malen „vor der Natur" und dichten und musizieren und dilettieren in jedem

Betracht am Leben herum. Aber das was sie suchen finden sie nicht. Sie werden nicht einmal zu Künstlern. Denn das, was den Künstler im spezifischen Sinne ausmacht, das fehlt ihnen ja gerade, das suchen sie ja: die Macht, die Gabe, in allem und jedem die grosse Harmonie und Vollendung und Glückseligkeit des Weltgeschehens zu erfassen, das „Einzelne, hinter dem das Absolute verborgen liegt", wie Goethe es beschrieb. Sie liefern immer nur „Abbilder" des Einzelnen; die Analyse ihrer Werke, gleichviel ob sie nun Bilder, Skulpturen, Gedichte, symphonische Dichtungen, Dramen oder was sonst sind, führt im Letzten immer auf ein Stück des zusammenhangslos im unverständlichen Weltgewirbel vorkommenden Einzelfalles; es wird immer nur der Eindruck aus einem Stück der gegenwärtigen Disharmonie sein, der im banalen Sinne „realen Welt", die wir „so wie so" schon haben, die wir ja gerade in einer höheren Form gelöst sehen wollen. Eben die Umwertung, Umformung, „Polarisierung" — um mit Goethe zu sprechen — ist ja das Erlebnis, das wir suchen, das uns die Seele stärken soll, an dem wir uns üben wollen in der herrlichsten aller Künste, die uns zu Herren erhebt über das All.

Obenhin betrachtet, scheinen wir in einem Zeitalter zu leben, das unermesslich viel mehr Künstler hervorgebracht hat als jedes andere. Schärfer zugesehen, erkennen wir aber, dass von den Tausenden, die heute als „Maler", „Bildhauer", „Architekten", „Dichter", „Komponisten" aufgezählt, gepriesen, ja sogar in Geschichtswerken mit umfänglichen Kapiteln bedacht werden, nur ganz Vereinzelte als „Künstler" im spezifischen und echten Sinne gelten dürfen. Es war vielleicht in Wahrheit niemals eine Zeit so arm an echten, vollberechtigten Künstlerpersönlichkeiten; und die wenigen, die wir haben, die wir hatten in dem letzten halben Jahrhundert, sind von der Übermasse der „falschen" Künstler noch obendrein erdrückt worden. Feuerbach und Leibl wurden von

„Künstler-Majoritäten" niedergestimmt in der öffentlichen Meinung; heute ist es für einen echten Künstler schlechterdings überhaupt unmöglich, zum Gesamtleben der Kultur noch in Beziehungen zu kommen, es sei denn, dass ihn der Besitz eines sehr grossen Vermögens in den Stand setzt, sich schreibende Federn und schreiende Mäuler zu halten. Die überwiegende Masse derer, die den Namen „Künstler" zu Unrecht führen, sei es um einen unehrlichen Schwindelerwerb zu decken, sei es um einer effektvollen Pose willen, sei es, weil sie nicht zugeben dürfen, dass sie Verirrte sind: sie alle haben ein gemeinschaftliches, grosses Interesse daran, die „öffentliche Meinung" von der Berührung mit echten Künstlern fern zu halten. Ein oftmaliger Vergleich müsste verhängnisvoll werden. — Unsere ganze moderne Literaten-Dichtung ist nur möglich dadurch, dass man den Vergleich mit dem grossen, echten Dichter Goethe ausgeschaltet hat, indem man dessen reifste, reinste, kraft- und glutvollste Schöpfungen als „seniles Geschwätz" der Menschheit verleidete. Das, was wir heute „moderne Malerei" nennen, wäre in demselben Augenblick unmöglich, in welchem Meister von wirklich malerisch-schöpferischer Anschauung wie etwa Feuerbach, Marèes, Leibl an der Stelle stünden, an der sie stehen würden, wenn wir schon wieder eine Kultur wären. Es ist also ganz selbstverständlich, dass diese gemeingefährlichen Meister totgeschwiegen wurden.

Die Masse von Menschen, die sich heute aktiv der Kunst zuwenden, sind also nur ein Verlust für die Kultur; denn sie alle bleiben unfertige zwiespältige Menschen, werden endlich durch und durch falsch. Sie versuchen mit verzweifelter Hartnäckigkeit durch die spezifischen Mittel einer spezifischen Kunst die Welt auf eine persönliche Formel zu bringen, und versäumen darüber die Ausformung ihres faktischen Lebens, durch die sie dazu kommen würden. Wenn wir also wieder jener Steigerung des Lebens ins Har-

monische teilhaftig werden wollen, die man mit dem starren Worte „Kultur“ bezeichnet, so kommt alles darauf an, dass wir die Menschen, welche, diesen Drang missverstehend, sich den spezifischen Künsten zuwenden und damit den Zusammenhang mit dem Leben verlieren, auf das Leben zurücklenken.

Hier liegt die Aufgabe der praktischen Ästhetik. Wir müssen durch eine allgemeine Trainierung alle Sinnesorgane — auch die unbekannten! — zu einer ebensolch verfeinerten Leistungsfähigkeit entwickeln, wie sie das Gehör des Deutschen besass, ehe es wieder von der nach-wagnerischen Quantitäts-Naturalistik desorganisiert wurde. Die deutsche musikalische Kultur, die einen Bach, Gluck, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven notwendig machte, ist eine der Höchstkulturen innerhalb des uns bekannten Stückes Menschheitsgeschichte gewesen und der Kultur des plastischen Körpergefühls im alten Hellas ebenbürtig. Sie war getragen von dem Elemente, das wir „passive Künstlerschaft“ nennen, durch eine breiten Schichten eigene „Kultur des Ohres“. Und wollen wir heute eine Malerei, so brauchen wir zuerst eine Kultur des Auges.

Dass es unser Leben gar nicht bereichert, wenn das Auge mehr Quantitäten heranbringt, das weiss jeder. Wir würden gar nichts davon haben für unsere Seele und für deren Glück, wenn wir viel „weiter“ oder viel „mehr“ auf einen Blick zu sehen vermöchten, gerade so, wie wir um nichts glücklicher würden, wenn unsere Verdauungsorgane dergestalt eingerichtet wären, dass wir das Doppelte oder Tausendfache von dem essen könnten, was wir jetzt verzehren. Allein es weiss auch ein jeder, wie wir glücklicher, reicher, stärker, ruhiger und freier werden, wenn unser Auge immer mehr Qualität in uns hineinträgt, wenn immer mehr Blicke und Augenblicke wirkliche Erlebnisse werden, wenn endlich gar das Auge so stark, so schöpferisch geworden, dass es alles, gleichviel was es auch sei, als ein beglückendes Erleben der Vollkommenheit des Welt-

geschehens verklärt und verewigt. Jedes Erlebnis, das einmal so in unserer Seele registriert wurde, fordert dann eine Steigerung und befähigt zu noch intensiverem Erleben.

Wir stellen heute um uns herum verschiedene Stufen der Kultur des Auges fest. Die Primitivsten haben nur dann ein Erlebnis, wenn sie etwas ganz Ungewohntes, Ungeheures, Überraschendes erblicken: himmelhohe Berge, endlose Fernsichten, riesige Massen, Seltenheiten, Abnormitäten, Buntheiten, Skandale und was sonst so als „Sehenswürdigkeit“ von den für die Menge berechneten Fremdenführern gepriesen wird. Die schon etwas verfeinerter sind, haben bereits einen stärkeren Gefühlsausschlag beim Anblicke sogenannter „schöner“, „romantischer“, „anmutiger“ Gegenden und Menschen. Noch eine Stufe höher, und die Freude an der „Intimität“ beginnt, „Stimmungen“ werden aus der Natur sympathetisch mitempfunden, Menschen erscheinen als reizvoll, trotzdem Körperbau und Gesichtstyp von dem konventionellen „schönen Typus“ abweicht. Noch etliche Stufen höher, und es wird gerade das als besonders beglückend aufgefasst, was den unteren Stufen „unscheinbar“ und reizlos vorkommt, das von der konventionellen Naturschwärmerei abweichende, das „Unbedeutende“, das „Alltägliche“. Die „schöne Gegend“ wird als „Kitsch“ gemieden, die Romantik verhöhnt, die Stimmungsschwärmerei gilt für banale Sentimentalität: eine flache Wiese, eine verregnete Dorfgasse, ein Arbeiter auf dem Bau, ein alter Regenschirm in einer Zimmerecke sind voller reizvoller Geschehnisse. Auf dieser Stufe hält ungefähr unsere „moderne Kunst“. Alles ausserhalb ihres Kreises schliesst sie aus der Erlebnissphäre aus. Es sind noch Schranken gesetzt, sehr enge Schranken. Das Aussen ist noch nicht völlig untertan dem allgebietenden, allverwandelnden Innern. Erst die bedingungslose schöpferische Freiheit des Auges, welche alles, schlechthin alles zu einem Erlebnis von Qualität ausbeutet, die hinter jedem

„Einzelnen“ das „Absolute“ sichtbar macht, erst die genügt uns. Sie zu gewinnen ist unser Ziel. Erst dann wird unser Sehen zum göttlichen Schauen, von dem uns Goethe sang:

Ich blick in die Ferne, ich seh' in der Näh'
Den Mond und die Sterne, den Wald und das Reh.
So seh' ich in allen die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen, gefall' ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen, was je ihr geseh'n,
Es sei wie es wolle, es war doch so schön!

* * *

Wie geschieht es aber und wodurch, dass auch ein für unser egoistisch-konventionelles Zweckmässigkeitsgefühl an sich Hässliches und Widriges, sobald es im Kunstwerke, im grossen Traum des Schöpferischen „vorkommt“, sich wandelt in Schönes und Entzückendes? Denken Sie an eine Strasse im Emporkömmlingsviertel oder im Mietskasernen-Vororte einer grossen Stadt! Denken Sie an so etwas Abscheuliches, das man nicht einmal „hässlich“ nennen kann, denn es hat gar nichts von den Ausdruckswerten, die das Hässliche als Gegensatz zu dem sog. Schönen empfinden lassen und also eben durch solche Gegenwertigkeit immer doch mit dem Schönen noch verknüpfen — denken Sie an solch ein gänzlich Formwidriges, Widersinniges wie es aus der Widrigkeit gegenwärtiger Afterkultur entspringt — an eine grosstädtische Strasse! — Und nun packt es einen Manet, einen Menzel, einen Renoir ebendies zu malen, ebendiese abscheuliche Strasse mit ihrem Schwindel erregenden Chaos sinnloser Giebel, Erker, Säulen, Karyatiden, Firmenschilder und Drähte, mit ihren schreienden Plakatflecken und ihrem Durcheinander von Schaustellungen, Waren, Menschen, Fuhrwerken, Trams — alles das nicht an sich ausdrucksvoll und rassig bunt und rhythmisch reich wie im Orient, nicht von funkelnden Sonnen-

traufen übergossen wie im Süden, nicht vom smaragdenen Grün und vom festlichen Zauber flammender Blütenprachten umgürtet — sondern grau in grau, dunstig, fleckig, dreckig, nüchtern, in allem nur bedingt von der Nützlichkeit des Verkehrs und Erwerbes und von der nicht einmal mehr tierischen Prahlsucht entarteter Emporkömmlinge: und siehe da, wenn der Meister sein vollendetes Werk darreicht, werden Sie ein Juwel in Händen haben, ein Geschmeide voll wogender Glut, ein blinkendes Gefäss, erfüllt von trunkenen Düften und erquickenden Säften. Sie werden gar nicht mehr denken an die ekelhafte Strasse, und ein Rausch wird über Sie kommen als ob Sie mit Fra Angelico den Himmel offen sähen oder mitschritten im Takte des Parthenonfrieses. — Und Sie werden zum Meister sagen:

„Welch ein Zauberer Sie sind! Was haben Sie gemacht! Wie haben Sie meine Strasse verwandelt!" —

„Nein", wird dieser einsilbig entgegnen „ich habe gar nichts gemacht. Ich habe nichts verwandelt. Ich sehe es so".

Nun werden Sie die Probe darauf machen und das Bild anderen zeigen. Die sagen: „Gewiss. So ist die Strasse. Ganz genau, nur zu genau! Diese Naturalisten! Wie phantasielos sie sind, wie exakt, wie wissenschaftlich! Ein Naturabklatsch! Keine Kunst! — Wie kann man nur etwas so Hässliches abmalen!" „Die armen Leute!" wird der Meister in den Bart raunen. „Sie sehen dürftig — sie wissen nicht, dass alles schön sein kann!".

Wieder andere werden empört sein: „Welche Unverschämtheit! Die Strasse ist so schön in Wirklichkeit! Die Paläste in den edelsten Stilarten von den berühmtesten Professoren! Die Ornamente, Denkmäler, Wetterfahnen! Die Marmorfiguren — man sieht ja gar nichts davon! Nicht eine Firma kann man lesen! Nur Klexe! Pfui! Das ist nur eine Karikatur!"

„Die guten Leute!“ wird der Meister sagen, „sie sehen gar nichts. Sie wissen nicht, dass mein Bild viel wahrer und viel wirklicher ist als ihre Strasse.“ Dann werden Sie gehen und werden das Bild neben einen kleinen Rubens stellen oder neben einen Kopf von Rembrandt oder zwischen zwei Trecentisten aus Siena. Sie werden lange davor sitzen und hinblicken. Und je länger Sie sitzen und schauen, je mehr werden Sie vergessen, dass es solch eine Strasse gibt, und eine Stadt und eine Welt und eine Zeit, und Sie werden ganz sicherlich mit einem Male tief erschrecken, indem das innere Schauen sich eröffnet in Ihnen und Sie erkennen, dass hier Stücke irdischer Materie herausgehoben sind aus der Gesetzmässigkeit irdischen Seins und einem anderen Gesetze unterstellt und dadurch zum Mittel geworden, durch das jene höhere Ordnung sich offenbart, uns zum Erlebnis wird.

Und so spricht sie durch jedes Werk der Kunst: sei getrost! Siehe es ist alles Eins und alles vollendet, „wie es war von Anfang jetzt und immerdar und in Ewigkeit“.

Dass wir aber dies Erlebnis hätten, das ist der einzige Sinn und Endzweck der Kunst. Damit rafft sie uns aus der Einmaligkeit und Zufälligkeit irdischer Ordnung und menschlichen Bewusstseins, aus Raum und Zeit, da nichts vollendet ist und alles in allem zerrinnt, hinauf in die kosmische Ewigkeit, wo alles gleichräumig und gleichzeitig ist und alles in allem steht und ruht und in sich ausgewuchtet ist. — So werden wir getröstet sein und unser Auge wird in die Welt blicken wie das Auge des Neugeborenen, vor dem auch das kleinste und kümmerlichste Stück „Wirklichkeit“ dasteht als das All und ganz vollkommen und noch nicht entwertet durch die Zweckmässigkeit eines einzelnen und einmaligen Daseins.

„So ihr nicht werdet wie die Kindlein, so werdet ihr nicht in das Reich Gottes kommen.“ — Die Künstler sind Kinder — alle. Und nur in dem Masse sind wir befähigt,

Kunst zu erleben, als wir Kinder geblieben sind. Die genauen Kenner und Zergliederer der menschlichen Seele sprechen nichts als die Wahrheit, wenn sie den Künstler einen „zurückgebliebenen Typ“ nennen. Aber sie tun unrecht, wenn sie ihn darum geringschätzen. Denn der Künstler schafft, erhält lebendig in uns das Korrelat, den Gegenwert, durch den allein Erkenntnis erträglich und also möglich wird. Wir würden nicht den Mut haben, auch nur den sachtesten Schritt voran zu wagen in der Erforschung der Welt, wenn uns nicht durch die Kunst die Macht verliehen würde das erkannte Einzelne zum Ganzen zu runden, die durch jede neue Erkentnis uns immer deutlicher, schreckhafter werdende Sinnlosigkeit und Unentwirrbarkeit des Weltgeschehens als Sinn und Ordnung innerlich und lebendig zu erfassen. Greift nicht auch die „Wissenschaft“ immer zur Kunst, wenn sie schliesslich den Drang empfindet, eine Erkenntnisreihe abschliessend als Form und Inhalt eines Erlebens darzustellen? Sind nicht alle gross Erkennenden Künstler im Worte? — Sucht nicht gerade die Naturerkenntnis unserer Tage nach einer künstlerisch verlebendigenden Darstellung, die ihr religiöse Qualität verleihen könnte? Kommen Mathematik, Physik, Astronomie und Chemie nicht in ihren letzten rhythmischen Formeln der Musik nahe?

Unser Meister, der die Strasse so seltsam sah und malte, weiss davon nichts. Er weiss nicht, dass ein inneres Gesicht in ihm sich auftat, als er sich in das Aussen versenkte und dass er nicht das malte, was er aussen sah, sondern das, was durch die Eindrücke von aussen in seinem Innern aufgeregt worden war und dann das Aussen mit Harmonie durchdrang. Dem gegenüber war er allerdings ganz „sachlich“. So hält er sich vielleicht selber für einen „Naturalisten“, denn er malt ja in der Tat so „wie er es sieht“. Und wenn man ihm auf der Aussellung die Bilder der Nichts-als-Techniker zeigt, der geschickten Leute, die nichts

tun, als eine Sinneswahrnehmung in Farben wiedergeben, so merkt er wohl den Unterschied; aber er ist überzeugt, der Unterschied käme nur daher, dass jene nicht so gut sehen und malen könen wie er. Das „andere Gesicht“, das er hat, jene aber nicht, ist ihm etwas so selbstverständliches, so wenig wegzudenkendes, dass er es bei allen voraussetzt, dass er es als besondere „Gabe“ oft gar nicht fühlt und achtet, gar nicht weiss. Er wird grob, wenn man davon spricht, oder ironisch. Dergleichen gilt ihm als eitel Flunkerei: sachlich sein ist alles, die Natur sehen, die Natur verstehen!

Man tut wohl daran, misstrauisch zu sein gegen alle Künstler, die anders von den „letzten Dingen“ denken oder gar reden. Dass es unbewusst sei, das „zweite Gesicht“, das erst macht es zum künstlerischen, d. i. kindlich-naiv gestaltenden Prinzip.

Der „künstlerische Mensch“, dessen innere Sinne voll erweckt sind, er mag wollen oder nicht, er mag wissen oder nicht, sieht die Harmonie in die Dinge hinein. Die Form, unter der er die Dinge als Vollkommenheiten sieht, ist seine, des Anschauenden eigene innere Harmonie. Es ist ganz gleich, was ein solcher ansieht, alles wird durch ihn in seiner kosmischen Notwendigkeit angeschaut, alles ist in jedem Augenblick vor ihm vollkommen. Und ist er ein „aktiver“ Künstler, so beglückt er alle, die „Augen haben zu sehen, und Ohren haben zu hören“ mit dem Erlebnis voller Harmonie, indem er fühlbar macht, dass alles so wie es ist, notwendig ist, also vollkommen, also gerecht, also schön.

Jede Frage nach dem Wesen und Zweck der Kunst ist eine Frage nach den „letzten Dingen“. —

ERSTES BUCH
GEDANKEN ÜBER BILDNERISCHE FORM

I.
REMBRANDT UND DIE GEBURT DER NEUEN MALERISCHEN FORM

Das Erscheinen Rembrandts in unserer Welt, das geistige Phänomen Rembrandt, das von ihm der irdischen Entwickelung zuerst aufgeschlossene Prinzip der Bewusst- und Formwerdung, sagen wir kurz: die einfache vitale Tatsache „Rembrandt" ist ein so ungeheures und so unermesslich folgenschweres Ereignis, dass es uns fast nebensächlich, fast gleichgütig deucht, ob er als Maler, ob er überhaupt als Künstler in wirkende Erscheinung trat. Wir wissen wenig aus den Tagen seines Verweilens auf unserem kleinen, armen, dunklen Planeten; aber wir sehen deutlich ein, dass wir auch dies geringe Wissen von seinem „Leben" entbehren könnten, sobald wir nur das „Hundertgüldenblatt" oder die Radierung des „Dr. Six am Fenster", des „Dr. Faust" in die Hand nehmen oder unsere blöden Augen auf eine seiner späten Bildervisionen heften: „Emaus", „Ruhe auf der Flucht", „Christus erscheint Maria", „Windmühle", „Barmherziger Samariter". Wir meinen alle die Werke, die er geschaffen hat in seinen späten Jahren, als er endlich ganz gebrochen hatte mit der überkommenen Malerei, die immer noch in etwas als Schmuck, als „Architektur" gewollt und bewertet wurde; wir meinen jene Werke, die Beethovens „Letzten Quartetten" vergleichbar, eine reine Materialisierung der „unio mystica" darstellten, welche die kosmische Rhythmik mit der Seele Rembrandts eingegangen; wir denken an jene Werke, in denen zum ersten Male ein Künstler nicht mehr eine vorhandene Offenbarung nur neu „zelebrierte", sondern eine neue Offenbarung des Gottheits-Zustandes selbst erschloss! Einem solchen Ausbruch der schöpferischen Kraft zeugenden Lichtes gegenüber ist nicht nur ein Menschenleben, und sei es das reichste, wenig mehr als etwas Anekdotisches, sondern die

ganze Erinnerungssphäre des Menschengeschlechts, die wir so grossspurig als „Weltgeschichte" bezeichnen, schrumpft zu einem unsagbar unbedeutenden Knäuel im letzten Grunde unverständlicher, belangloser Zufälligkeiten zusammen. Wir verbringen unsere Tage auf einem winzigen Klumpen Materie, der kein eigenes Licht in sich birgt, und der die strahlenden Wellen des Lebens von einem grösseren Gestirn erst empfängt. Und so wie dies grosse Gestirn unserer Erde aufgeht ihr einen neuen Tag zu bringen, so ist die Erscheinung Rembrandts unserer modernen Kulturwelt aufgegangen als ihr Lichtquell und hat unserem Leben einen neuen Tag gebracht. Der grosse Forscher, der ihn uns verstehen lehrte, Wilhelm Bode, der sozusagen jeden seiner Atemzüge belauschte, jedem seiner Blicke nachgeschaut und all' seine geheimen Gedanken nachgedacht, er hat es unumwunden ausgesprochen: das Licht, das in Rembrandts Bildern gestaltend hin und wider wogt, das hier den Raum aufbaut, dort in breiten Flächen blutend einen Menschenleib erschafft, in den Tiefen unermessliche Horizonte auftut, in den Höhen zusammenschiesst wie eine Blitzesgarbe aus der geballten Schwungfaust eines Gottes, das aus unergründlichen Augen und aus pulsenden Heilandshänden mit magischen Ätherstrahlen sich ergiesst: dies Licht ist nicht „von dieser Welt" und ist nicht das Licht der Sonne; es ist Rembrandts „eigenes Licht".

Ein neues Licht ist der Menschheit aufgegangen, und dies Licht zeigt eine neue Form, unter der sich die Welt uns von nun an darstellte. Unsere ganze „Weltanschauung", nicht nur unsere spezifische Kunstanschauung, wurde mit Rembrandt geboren, von Rembrandt vollendet und der Menschheit als ein Gesetz auferlegt. Eine neue Art, das Weltgeschehen zu erleben, sich die Dinge als Formen der Vorstellung einzuverleiben, sich den grossen Gesamt-Rhythmus der Bewegung, die wir Leben nennen in allen Dingen, im grössten wie im kleinsten fühlbar zu machen, diese Entwicklung, durch Jahr-

4

hunderte vorbereitet und heranschwellend in den germanischen Völkern, ist mit Rembrandt und durch Rembrandts malerische Form zur vollzogenen Tatsache geworden. Von allen grossen Künstlern ist kein einziger in der modernen Welt so bedingungslos volkstümlich, so allgemeinverstanden durch fast alle Volksschichten, schwingt keines einzigen Form so unmittelbar und augenblicklich verlebendigt in der Seele jedes von ihr berührten weiter, als Rembrandts. Er ist so volkstümlich wie die Bibel, in der er von Kindesbeinen an geforscht, mit den kindlichen Fingern an den dicken schwarzen Zeilen entlang buchstabierend bis zu den letzten Tagen seines Erdenlebens, als sich sein Sehergeist schon in Höhen erhoben hatte, in die kein Mitlebender ihm auch nur von ferne zu folgen vermocht. Wir alle sehen die Welt im Lichte Rembrandts; er hat die „Formel" gefunden, unter der uns „modernen Menschen" das Leben, unser heutiges, faktisches, modernes Leben wieder als eine Gesetzmässigkeit, als Einheit und Einklang sichtbar, fühlbar werden kann. Das Leben ist Bewegung — so lehrt uns die modernste Wissenschaft — und die Materie ist nichts als eine Funktion dieser Bewegung. Eine „Materie" an und für sich gibt es nicht; keine auf die Wirklichkeit der Materie aufgebaute Theorie hat sich halten lassen, sogar die Molekular-Theorie ist in jüngsten Tagen zu Fall gekommen. Auch die seither als „einfachste", unveränderlichste Körper verrechneten Grössen sind in ewiger Veränderung — nichts ist geblieben als eine Bewegung, ein grosser Rhythmus, aus dem alles hervorgeht und in den alles eingeht: ein unendliches, tiefes Aus- und Einatmen.

Rembrandt hat es sichtbar gemacht. Sein Licht, sein rhythmischer Lichtkanon, der alle seine Bilder baut, ist nichts als die Projizierung dieser das ganze Fühlen, Wissen, Denken, Bewusstsein der modernen Menschheit tragenden Bewegungs-Vorstellung auf die Fläche. Der wissenschaftliche Forscher

geht von dieser Vorstellung nach der einen Seite ins Einzelne, deckt sie im Einzeldinge und Einzelgeschehen auf; Rembrandt und die ganze schöpferische Kunst nach ihm geht von der nämlichen Basis nach der anderen Seite ins Allgemeine, fasst sie zusammen zu Einheiten, in denen die Harmonie des All sich spiegelt. Ein deutscher Künstler, Ph. Otto Runge, der tiefe Deuter der „letzten Dinge" in der Kunst, hat es deutlich ausgesprochen in den Worten:

„Das Verhältnis des Lichtes zur durchsichtigen Farbe ist unendlich reizend, und das Entzünden der Farben und das Verschwimmen ineinander und Wiederentstehen und Verschwinden ist wie das Odemholen in grossen Pausen von Ewigkeit zu Ewigkeit, vom höchsten Licht bis in die einsame und ewige Stille in den allertiefsten Tönen. — So wie die Farben ohne Ende in die Tiefe reichen, so sind sie auch unendlich im Licht, und das Blitzen und Wogen des Lichtes und der Farbe — ist wie die grösste Gemütsbewegung der funkelnden Sterne, wie der Odem des lebendigen Geistes, in dem die Welt woget, leuchtet und verschwindet. — Mir erscheint bisweilen die Farbe wie eine Linie, die vom höchsten Licht bis in die unendliche Tiefe reicht. Sehen wir nur die Farbe an, so erblicken wir die lebendige Schöpfung; stünden wir in der Tiefe, so erblickten wir das Licht; stünden wir im Lichte, so erblickten wir die Tiefe des Raumes." — Rembrandt stellt uns ins „Licht", und wir durchmessen die Tiefe des Raums; Rembrandt stellt uns in die Tiefe des Raumes, und uns erschliesst sich das Licht in seiner ganzen, ganzen Kraft, Klarheit, Fruchtbarkeit und Vollendung. Das Licht aber — so lehrt unsere Wissenschaft — ist Bewegung, ist eine der Sinnesvorstellungen, durch die sich die Rhythmik der Allbewegung uns manifestiert. Goethe hat die Aktivität des Lichtes zur Grundlage seiner „Farbenlehre" genommen und damit den

Anfang gemacht zur Ergründung der innersten Gesetze der neuen Kunst, die mit Rembrandt geboren wurde und die, genau genommen, die erste neue Kunstanschauung ist, die seit der Antike in unserer europäischen Kultur auf der Bildfläche erschienen ist. Alle Kunst bis dahin war nur ein Fortklingen des antiken Prinzips, das gerade in der Renaissance, in Michelangelo, wieder zu einer Vollendung heraufgestiegen war, als Rembrandt die welthistorische Umkehr brachte als eine elementare Reaktion aus dem Blute und der Formgewalt des germanischen Volkstums heraus.

Goethe sagt: „Die Farben sind Taten des Lichtes, Taten und Leiden." Ein Heldengesang von den Taten und Leiden des Lichtes, des göttlichen Mittlers zwischen Weltgeschehen und Einzelseele, das ist von nun an jedes Werk bildnerischer Kunst. Rembrandt und alle nach ihm schufen ihre Werke aus Abstufungen des Lichtes, aus diesen Abstufungen, und nur aus ihnen ergibt sich ihr Organismus, ihre Architektur, ihr Stil, ihr Wert. Die Farbe ist nichts als die „Skala", die Leiter, auf der das Licht hinabsteigt aus seiner Glorie und reinsten Erscheinung in die Tiefe, ins „Nicht-Licht", in das Dunkel. Sie ist nicht mehr Selbstzweck wie in der älteren Kunst, sie ist sogar in der Malerei entbehrlich. Die grössten Meister der „absoluten Malerei" haben — das ist überaus kennzeichnend — fast alle schliesslich den Pinsel aus der Hand gelegt und nach dem Griffel gelangt, um im Schwarz-Weiss ihr letztes Wort zu sprechen. Goya, Menzel, Manet, Courbet und viele andere. Der allergrösste von ihnen gar, Rembrandt, ist zugleich der vollkommenste Typus des Stiles der Lichtabstufung, der Erste und bis heute Gewaltigste im Schwarz-Weiss. In der alten Kultur gab es keine absolute Malerei als Selbstzweck. Wo wir die ihr eigentümlichen Mittel, insbesondere die Technik der Lichtabstufung in der alten Kunst angewendet finden, da treten sie immer nur als Hilfsmittel für andere Zwecke, für deko-

rative, architektonische Wirkungen auf, sei es auch nur als Kontraste, wie etwa bei Piero de la Francesca. Die alte Kultur hatte eine absolute Malerei gar nicht nötig, denn sie hatte ja noch die Natur, sie stand zu der Natur als einem Alltäglichen, Selbstverständlichen, Allgegenwärtigen, so wie heute noch der Bauer zur Natur steht. Er findet alles andere eher abbildungswürdig als eben die Natur. Erst der in der modernen Grosstadt eingeschlossene und abgeschlossene Mensch empfand das Bedürfnis, sich mit Abbildern der Natur zu umgeben. Nun entwickelte sich eine Malerei, welche diesem neuen Bedürfnis entgegenkam.

Es ist unbedingt John Constable, welcher diese Entwickelung, die von Rembrandt ihren Ursprung nahm, fortführte in die moderne Malerei hinein. Wir erleben es, indem wir von den früheren zu den späteren Bildern fortschreiten, förmlich mit, wie er sich aus der überkommenen holländischen Manier hinaufarbeitet auf die Höhe, von der aus er zum ersten Male das Licht und die Luft gesehen und erfasst hat, so wie diese Elemente dann durch ihn zum Besitz der modernen Malerei geworden sind; man erlebt es mit, wie er von Ruisdael und van Gojen frei wird und frei wandelt bis zu der Stelle, an der dann ein Corot, Menzel, Friedrich einsetzen konnte. Constable malte nicht Bäume und Wiesen und Ackerschollen, nicht Vieh noch Mensch noch Dorf noch Burg: er malte das Licht, die lichtdurchflutete Luft und alles Irdische, alles „Landschaftliche“ im Sinne der Holländer, alles, was vor ihm der Zweck der Landschaftsmalerei gewesen, das ward für ihn nun zum Mittel, zum Mittel der rhythmischen Gliederung der Lichtmassen, der Lichtbewegung. So bedeutet denn sein Auftreten einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei, und es bedarf nur eines Blickes auf ein Bild wie etwa die „Kalkbrennerei“, um zu erkennen, dass selbst die jüngsten Erscheinungen auf diesem Gebiete (die Dachauer und Leistikow

mit einbegriffen) schon in ihm vorgebildet, von ihm ermöglicht sind, die Franzosen gleichfalls mit einbegriffen. Wer denkt vor dem „Flusstal des Stour" und „Gelbe Farm" nicht an Corot! — Eminent charakteristisch für ihn ist die „Ansicht von Dedham Vale", wo Erde, Gebüsch und Wasserspiegel durchaus als Widerstand gegen die Luft, als hemmende und rhythmisch unterbrechende Elemente gegen das Licht wirken. Das Bild webt sich zusammen aus dem Hin und Wider, das durch den Kampf des nach Alldurchdringung sehnsüchtigen Lichtes gegen das Dunkel sich ergibt.

* * *

Die absolute Malerei entstand mit den modernen Grossstädten: in den Niederlanden, in England, in Frankreich und endlich in Deutschland wuchs sie mit den durch die neuzeitliche Maschinen-Zivilisation, durch die Industrie, den Handel, den Verkehr bedingten Menschenanhäufungen in engbebauten Grosstädten heran. Sie ist etwas ganz, ganz anderes als die religiöse und tektonische Malerei, welche uns aus früheren Zeiten allein überliefert ist.

Es ist also notwendig, dass wir einsehen lernen, wie zwei der Herkunft, dem Zwecke und der stilistischen Wesenheit nach grundverschiedene Arten der künstlerischen Flächenkunst heute unter dem Begriffe „Malerei" subsumiert werden. Hier Manet, dort Puvis de Chavanne; hier Liebermann, dort Hodler. Wenn beiderlei Künste fast ein Jahrhundert lang als eine Kunst aufgefasst wurden, so lag dies in Deutschland an dem Mangel einer Kultur, innerhalb deren die architektonisch-dekorative Malerei hätte zur Verwendung gelangen können. Sie war genötigt, für den Markt, für die Aussellungen und Sammlungen zu arbeiten, und schloss daher ein Kompromiss mit der „absoluten Malerei", ein Kompromiss, dessen klassischer Vertreter und Vollender

kein geringerer als Arnold Böcklin ist. Allein, es ist bekannt, wie schwer Böcklin daran trug, dass er niemals in seinem Leben dazu kam, im gegebenen Raume al fresco im „grossen Stil" zu malen. Dennoch hat sich selbst im Kompromiss sein Genius so gewaltig manifestiert, dass er nicht zum wenigsten dazu beigetragen, den Irrtum zu befestigen, als ob das Kompromiss swischen architektonisch-dekorativer Kunst und absoluter Malerei „die moderne Malerei" schlechthin wäre.

Heute ist unter dem Einflusse einer sich konsolidierenden modernen Kultur in Deutschland die Reaktion gegen das in Böcklin vollendete Kompromiss im vollen Zuge. Auf der einen Seite scheiden sich die Träger der monumentalen und der dekorativen Gestaltungskraft aus und verlangen nach einem rhythmischen Zusammenwirken mit der Architektur. Sie wollen rhythmische Gliederung von Flächen durch Farbe und Linie. Wenn Klausewitz vom Kriege gesagt hat, er sei „eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln", so kann man von dieser Kunst behaupten, sie sei „eine Fortsetzung der Architektur mit anderen Mitteln". Hier sind die Naturformen theorethisch ganz entbehrlich; eine Rhythmik aus Linien und Farbflecken kann allein schon zum Ziele führen. Wenn aber Naturformen herangezogen werden, dann nur aus der Vorstellung und nur als Hilfsmittel und Träger rhythmischer Bau- oder Flächen-Glieder.

Auf der anderen Seite konzentrieren sich die „absoluten" Maler im Sinne des Rembrandt, Velasquez, Constable, Corot, Courbet, Manet, Leibl, Liebermann; sie kündigen das unnatürliche Bündnis mit der Dekoration und richten sich ganz auf das Bedürfnis, aus dem ihre Kunstweise entsprungen ist. Der sensitive Mensch der Grossstadt, von der Natur, von Feld und Wald, von Berg und Heide, vom nackten Leibe und von der unbeschränkt flutenden, mannig-

faltigsten Majestät des Lichtes getrennt und eben darum von inbrünstiger Sehnsucht danach gequält, will sich umgeben mit möglichst getreuen, möglichst fein und reich geschauten, möglichst stark, tief und persönlich empfundenen Abbildern der fernen Natur. Durch sie will er die Natur nicht nur sehen, sondern erleben, und wieder erleben lernen um aus dem Trott eines totunglücklichen Arbeitsinsekts ohne Orientierung, Ziel, Sinn und Harmonie wieder den Weg in die grosse Harmonie des Weltgeschehens zu finden.

Wenn wir dieses soziale Element im Auge behalten, das die Kunstweise Rembrandts zu der Kunstauffassung der modernen Welt gemacht hat und machen musste, so kann es uns nicht zweifelhaft bleiben, dass ihre Fortbildung noch weit, weit in die Zukunft hineingreifen wird. Das „soziale Zeitalter" hat erst begonnen und die dreihundert Jahre, die seit der Geburt des Gewaltigen verflossen sind, der dem sozialen modernen Menschentum die Bahn erschloss, auf der es sich seine Kunst erringen kann, eine Kunst, die ihm nicht Dekoration, Luxus, „Bildungsinhalt" oder sonst etwas Nebensächliches, sondern ein Quell des Lebens, ein Trost, eine aktive Kraft und Notwendigkeit ist, sie sind kaum mehr als das erschütternde Einzugslied des Chors der Lichtgestalten. Die kommenden Geschlechter alle, soweit wir zu ahnen vermögen, werden die grosse Tragödie selbst erst spielen, die Tragödie von den „Taten und Leiden des Lichtes".

II. MALERISCHE FORM

Goethe sagte in der Einleitung seiner „Propyläen": „Vielleicht bestätigt sich die Vermutung, dass die farbigen Naturwirkungen, so gut als die magnetischen, elektrischen und andere, auf einem Wechselverhältnis, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen Einheit nennen mag, beruhen." — Die Tat des Malers ist das Sichtbarmachen

dieser Einheit, dieser Polarität, die zwar in der Natur allerwegen enthalten ist, von unseren Sinnen für gewöhnlich aber nicht wahrgenommen wird. Es bedarf besonderer Erlebnisse, besonderer Augenblicke, um diese grosse Harmonie durch die Form einer farbigen Vision in der Seele aufleuchten zu machen und es bedarf dann noch gewisser technischer Verfahren, um dieses Aufleuchten nach aussen zu projizieren in ein „Bild". Jede Malerei, die diese Organisation der Farbe zur Form zuwege bringt, ist Kunst. Jede Malerei, die das nicht leistet, ist lediglich eine „Abbildung", eine „Ansicht", letzten Endes eine verstandesmässige Mitteilung: so schaut das und das Ding aus.

Es handelt sich, wie Runge schon aussprach, darum „den Totaleindruck, den wir von der Welt durch unser Auge empfangen, zu begreifen, und analog wiedergeben zu können." Das Primäre bei der Übertragung des Erlebnisses auf die Fläche, bei dem Aufbau der malerischen Form ist also ein Lichtkanon, materialisiert in einer Farbenstufenfolge, die in sich polarisiert ist, innerhalb deren sich die einzelnen Stufen zum Eindruck der Einheit, der Totalität für unser menschliches Auge komplementieren. Sekundär folgt hieraus erst die zeichnerische Form, welche jedoch hier nur Hilfsform ist, eine Hilfe für das Auge. Van Gogh, der es auf alle Weise probierte, hat auch das ausprobiert und darüber Rechenschaft abgelegt, indem er bekannte: „Man fängt damit an, sich fruchtlos abzuquälen, der Natur zu folgen, und man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus." — Dieser organisatorische Vorgang ist ein Analogon zu dem, der sich auch in der Natur selbst immerzu und in allen ihren Teilen ereignet und den Goethe bereits offenlegte indem er von der Pflanze z. B. sagte: „Das Licht — indem es auf ihre Farben wirkt, wirkt zugleich auch auf ihre Form." Oder von den Federn der Vögel: „Mit der Form verwandelt sich auch die

Farbe, und ein gewisses Gesetz bildet sowohl die allgemeine Färbung, als auch die besondere — diejenige nämlich, wodurch die einzelne Feder scheckig wird. Dieses ist es, woraus alle Zeichnung des bunten Gefieders entspringt". Am tiefsten hat er das Problem wohl ergründet da, wo er vom Schmetterlingsflügel redet, als „wahrhafte Ausgeburt des Lichtes und der Luft" und ihn als einen „verflächten Arm" erklärt. Der Schmetterlingsflügel ist in der Tat das Prototyp und Urbild der modernen malerischen Form auch bei den Japanern. Wir können jedes Bild als solch einen „verflächten Arm" ansehen, mit dem wir hinaufreichen in die Bewegung des Alls und ihren Rhythmus in unsere Seelen auffangen.

Goethe wies schon darauf hin, wohl aus eigener Erfahrung, dass es sehr schwer sei und einer gewaltsamen Abstraktion bedürfe, wenn man rein-zeichnerisch gestalten wolle: „Ueberhaupt strebten die Menschen in der Kunst instinktmässig jederzeit nach Farbe. Man darf nur täglich beobachten, wie Zeichenlustige vom Tusche oder schwarzer Kreide auf weiss Papier zu farbigem Papier sich steigern; dann verschiedene Kreiden anwenden und endlich ins Pastell übergehen. Man sah in unseren Zeiten Gesichter mit Silberstift gezeichnet, durch rote Bäckchen belebt und mit farbigen Kleidern angetan; ja Silhouetten in bunten Uniformen." Und in der 863. Notiz der „Farbenlehre": „Wenn sich der Künstler seinem Gefühl überlässt, so meldet sich etwas Farbiges gleich. Sobald das Schwarze ins Blauliche fällt, entsteht eine Forderung des Gelben, das denn der Künstler instinktmässig verteilt und teils rein in den Lichtern, teils gerötet und beschmutzt als Braun in den Reflexen, zu Belebung des Ganzen anbringt." — Hier haben wir die Elemente einer Theorie der absoluten Malerei in der Hand. Und sie wurden von Goethe aufgestellt zur selben Zeit, als ein Kant in seiner „Kritik der ästhetischen Urteilskraft" die

ganz ungeheuerlichen Sätze schrieb: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja allen bildenden Künsten, der Baukunst, Gartenkunst, wofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentlichste, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloss durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriss illuminieren, gehören zum Reiz, den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung beliebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen, vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die schöne Form allein veredelt."

Hier stehen wir vor der tiefsten Verwahrlosung des Auges und der ästhetischen Kultivierung der Sinne und es ist wahrlich nur ein schlechter Trost, wenn wir uns auf der anderen Seite gegenwärtig halten, dass Kant, der dies geschrieben hat, zugleich auch die höchste Kultur der „reinen Vernunft" bedeutet. Auf der Büste von Fr. Hagemann, dem Schüler Schadows, zeigt der Kopf Kants einen ausgesprochenen Verbrechertypus — und wahrlich, er hat mehr wie ein Verbrechen an unserer Kunst begangen und die Entwicklung einer deutschen Form mehr gehemmt als irgend ein Anderer.

„Die schöne Form" als ein für sich bestehendes Prinzip von allgemein gültiger Beschaffenheit wurde dadurch, dass ein Kant seine übermächtige Intelligenz dafür einsetzte, zur Allgewalt erhoben. Und diese „schöne Form" war nichts als eine jämmerliche, oberflächlich und schulmeisterlich-dürftig aufgefasste „Antike!" Die allertiefste Entartung und Karikierung der Formen, in welchen einst die Hellenen ihre ästhetischen Erlebnisse gebannt, ihre Verpöbelung durch den banalen Sinn und die plumpen Finger römischer Barbaren, sie wurde das allverbindliche, ewige Schönheits-Prinzip, hat

als solches die deutsche Welt hundert Jahre lang geknechtet und knechtet sie heute noch. Nicht nur im Bewusstsein der Gebildeten-Verbildeten, sondern bis hinauf in die Reihen der Architekten, Kritiker, Universitätslehrer und Fürsten steht dieses Schönheitsschema, das aus schlechten Gipsabgüssen gefälschter Antiken hergeleitet wurde, fest und unantastbar wie das Apostolikum in der Synode. Sogar die „breite Masse" ist ihm unbewusst unterworfen. Was das Publikum unserer Städte und Städtchen „schön" findet, sei es ein Haus, ein Bild, ein Weib, ein Mann, ein Ding, ist immer ein Abdruck eben dieses Klischees; sogar das rassige Empfinden in Dingen der Geschlechtlichkeit wird davon über den Haufen geworfen, so dass man Männer „schön" zu finden verpflichtet ist, die dem „Apoll von Belvedere" gleichen oder dem Selbstbildnisse des jungen Rafael und die Frauen-Schönheit nach dem Schema der „Venus von Milo" oder nach dem „Schönheits-Ideal" der Hochrenaissance formuliert. Selbst hier zwingt der kategorische Imperativ des pseudoantiken „Schönheits-Ideals" zur Lüge. — Was an Kunst und Kultur nennenswert war und ist in dieser Zeit, das stellt sich als eine einzige, leidenschaftliche, immer wiederholte Auflehnung des anständigen Empfindens, des gesunden Gefühls, des rassigen Instinktes gegen dieses schulmeisterliche Schönheitsgespenst dar, das Kant vor den hypnotisierten Augen der Deutschen aufgerichtet und für göttlich erklärt hat. — Im Grunde hatte niemals ein Mensch wirklich ein Verhältnis dazu. Man empfand immer, dass das eigentlich ein grober Schwindel war; und so setzte man „Schönheit" überhaupt gleich „faulem Zauber"; — und dennoch gibt es Leute, die sich heutigen Tages noch wundern, dass die Deutschen Barbaren geblieben sind. Nun, sie werden es bleiben, so lange noch an das „Schönheits-Ideal" Kants geglaubt wird.

III. PLASTISCHE FORM

Der „kategorische Imperativ" der Kantschen Schönheitstheorie, das von der vermeintlichen „Antike" hergeleitete Formenschema hat seine todbringende Macht nirgends so ungehemmt ausgeübt, als in der deutschen Plastik. Von der Romantik auf den Schild erhoben — sogar die Gotik wurde ja nach diesem pseudo-antiken Prinzip ausschematisiert — führte sie in wenigen Jahrzehnten das absolute Ende der deutschen Skulpturen- und Steinhauerkunst herbei. Waren im 18. Jahrhundert die plastischen Traditionen des Rokoko noch im Handwerk lebendig, war im Anfang des 19. Jahrhunderts noch die Schadow-Schule erschienen, welche durch die antikische Drapierung hindurch doch noch das ursprüngliche Erlebnis, die intuitive „Form", zur Anschauung zu bringen wusste, so hörte die plastische Kunst gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts überhaupt zu existieren auf. An ihre Stelle trat eine Massenfabrikation abscheulicher Denkmäler und süsslicher Galanterie-Artikel in zuckerigem Marmor, glatter Bronze und schäbigem Gips, die dem gleichzeitig die Häuser verseuchenden „Kunstgewerbe" und der Schändung der Städte durch grobe Architektur-Imitationen entsprachen und mit ihr jene „stilvolle" Afterkultur erzeugte, gegen die wir heute endlich eine Revolte organisiert haben. — Eine Malerei, das werden wir sehen, hat es zwischendurch immer gegeben, wenn auch lange Zeit nur im Verborgenen. Die Plastik aber hatte überhaupt aufgehört. Das deutsche Volk musste seine politischen und kriegerischen Heldentaten in scheusslichen Haufen gegossenen Erzes fixiert sehen, die das Abscheulichste und Pöbelhafteste vorstellen, was die Erde je getragen hat.

Es ist kein Zweifel, dass die Aufdeckung der echten antiken Bildnerei der grossen Zeitalter den ersten Anstoss gegeben hat, zur Revolutionierung des plastischen Empfindens wenigstens der Oberschicht der deutschen Gesellschaft. Die

echte Antike bewies selbst den demütigen Jüngern der Kantschen Scholastik, dass das von der falschen Antike abgeleitete Schema, dass der „kategorische Imperativ" in der Kunst eine unsinnige Konstruktion war, ein Hexenwahn, ein skuriles Phantom, das samt dem „Perpetuum mobile" und dem „Stein der Weisen" in die Rumpelkammer gehörte. Man versenkte sich in die Anschauung der neu entdeckten, echten und grossen Antiken, und erkannte, wie solch ein Werk durch tausend und abertausend bebende Lippen den Odem des Lichtes in sich trinkt, wie es durch tausend blinkende kleinste Flächenaugen sein Leben mit dem der Atmosphäre tauscht, wie es eine sprühende Aureole leuchtend hin- und widerspielender Lüfte um sich schafft, so dass es uns endlich wie in einer Vision erscheinen will, als ob alles Licht in die Form des Werkes hineinstürze, von ihr aufgesogen werde, und als ob das ganze Weltall aufginge in diesem einzigen Gebilde.

Hier stehen wir wieder an der Pforte zu den Geheimnissen der Licht-Rhythmik, durch welche der Bildner uns den kosmischen Weltrhythmus ebenso stark und befreiend fühlbar macht, wie der Musiker durch den Ton-Rhythmus.

Das Geheimnis löst sich für den Bildhauer praktisch durch die Gestaltung der Flächen, welche die Form ringsum begrenzen. Diese müssen so gegeneinander gerichtet sein, dass möglichst viele und möglichst starke rhythmische Beziehungen zum andrängenden, auffallenden Lichte eintreten können. Es müssen daher die unzählbaren kleinen und kleinsten Flächen beim plastischen Bildwerke anders gerichtet, geneigt und gebildet sein als bei dem Modell, bei dem Naturkörper. Dieser ist Fleisch, jenes ist Ton, Stein, Erz, Holz, kurz ein Stoff, der sich anders zum Licht verhält als Fleisch und lebendige Haut. Kein Zweifel also, dass der künstlerische Körper eine andere Flächenbegrenzung haben muss als der gewachsene, wenn ein Maximum von

„Leben im Licht“ erzielt werden soll. Dies Muss hat aber unmittelbar die weitere Konsequenz, dass nicht nur die Flächenbegrenzung abweicht von der des lebendigen Modells, sondern dass die ganze Struktur der Figur von ihren ersten und innersten Anfängen an schon unter besonderen Gesetzen stehen muss, um später mit der Flächenbegrenzung als einheitlicher Organismus zusammenzugehen. Daraus folgt weiter, dass ein Schaffen im höchsten künstlerischen Sinne dem Bildhauer erst dann beschieden ist, wenn er die Form aus seiner Vorstellung schöpft, aus Formvisionen, die instinktiv in ihm emportauchen, und wenn er das Modell nicht mehr als eben nur zur Korrektur seines Gedächtnisses benützt. Das ist die „Ästhetik der erlebten Form“, vor der alle Streitereien über Naturalismus, Impressionismus und „Stilisierung“ verschwinden müssen, weil sie an das Wesen des künstlerischen Schöpfungsprozesses gar nicht heranrühren.

Die plastische Form, aus Licht geboren, wird sie nur im Licht erlebt, indem sie es auffängt, zurückwirft, aus- und einatmet. Der Bildhauer hat seine Aufgabe erst dann erfüllt, wenn die plastische Form in der sie umhüllenden Atmosphäre lebt. Selbst eine noch so genau nach dem Modell aufgebaute und durchgebildete Figur steht kalt und leblos in der Luft wie ein erstorbener Klumpen Erde oder Stein oder Erz, wenn der Künstler nicht jede kleinste Fläche an ihr in sprühende Wechselwirkung setzte mit dem Licht. Man erlebt es tausendfach, dass die allervortrefflichsten Denkmäler und Figuren bei längerem Anschauen vor unseren Blicken absterben. Sie werden immer dunkler, kälter, kleiner, toter. Am Ende müssen wir uns Gewalt antun, wenn wir überhaupt nicht an ihnen vorbei, sie nicht übersehen wollen. An allen Berliner Denkmälern läuft man im täglichen Leben vorbei, ohne sie bewusst wahrzunehmen; einzig am „Grossen Kurfürsten“ Schlüters nicht: den muss man sehen. Nicht

seiner „Masse", nicht seines auffallend starken „Ausdruckes" halber schlägt er uns in Bann — in alledem wird er von vielen anderen Berliner Monumenten um ein vielfaches übertrumpft — nein, durch seine lebendige Form, die in den niederdeutschen, feuchten, grauen Lüften ragt wie ein pulsierender, warmer, atmender Riesenleib.

IV. TRADITION

Die ganz ungeheuer überwiegende Masse der uns bekannten Künstler von den ältesten bis zu den jüngsten Tagen sind nicht Meister des schöpferischen Sehens, der grossen kosmischen Vision. Sie sind, obzwar nicht selten den seherisch Begabten in den Darstellungsmitteln überlegen, im strengen Sinne gar keine Künstler. Ihre Begabung erschöpft sich im „Können", im darstellerischen Vermögen. Dieses Vermögen, das sie oft in überströmendem Reichtum besitzen und ausstreuen, wird nicht in den Dienst eigener Visionen, eigener kosmischer Erlebnisse, eigener innerer Anschauung und Vorstellung gestellt, sondern übernimmt eher die Pflichten eines Boten, der die Kunde weiter trägt in die Jahrhunderte, die Kunde von den ungeheueren Vorgängen, die sich in der schauenden Seele eines Grossen vor ihnen ereignet. Die Erlebnisse einer schöpferischen Seele zittern nach in den folgenden Geschlechtern und flössen langen Reihen von Nachfolgern den rhythmischen Pulsschlag ein, den Puls und Rhythmus des in sich auf- und abflutenden Weltgeschehens, den sie im Augenblicke schöpferischer Verzückung empfangen. Die Geschichtschreibung spricht dann von „Schulen" und „Traditionen" und zeigt an Einzelheiten der Darstellungsweise die Merkmale der Zusammengehörigkeit auf; aber sie hielt es bisher kaum für ihre Aufgabe, das Entstehen solcher „Traditionen" zu erklären. Es ist aber so: die ursprünglichen Künstler, denen der Zugang offen ist zu den Flutungen, die dem Sinnen und Erkennen

unfasslich, immer unfasslich, bleiben, sie nehmen die „Talente" generationenweise in ihren Dienst, schaffen durch diese fort, offenbaren sich immer wieder neu durch sie. Auf sich allein gestellt, wären diese „Talente", diese absoluten Techniker nicht fähig, eine Harmonie zu finden. Wir sehen das heute, wo eine plötzliche zivilisatorische Eruption Hemmungen aufgetürmt hat, die es den meisten „Talenten" unmöglich machen, die ursprünglichen und schöpferischen und somit traditionbildenden Persönlichkeiten zu finden. Sie bleiben auf sich gestellt, und selbst ein noch so mächtiges Aufgebot an darstellerischen Mitteln bringt sie nicht weiter als zu technischen Versuchen und Bravourstücken, die uns gänzlich gleichgültig bleiben, die gar nichts mit „Kunst" gemein haben. Sind sie ehrliche Leute, so fixieren sie mit gewissenhafter Genauigkeit ihre Sinneseindrücke oder ihre Phantastereien, sind sie weniger ehrlich, so ahmen sie alte Formen willkürlich nach. Was sie aber auch tun: sie sind unermesslich weit entfernt von der Sphäre, da die Kunst erst beginnt. So durfte Marées sagen, dass die Bilder, die heute für „fertig" gelten, gar nicht angefangen seien. Der ganze Wert dieser heutigen, traditionslosen Zwischengenerationen ist allein darin zu erkennen, dass sie die Darstellungsmittel in Schwung erhalten für die Kommenden, welche die Tradition wieder aufnehmen oder aber, sofern sie „ursprüngliche" mit der Gabe des Schauens ausgestattete Schöpferseelen sind, neue Traditionen ausgehen lassen.

Dass solche wieder erscheinen werden oder vielleicht jetzt schon unter uns wandeln, sei nicht bezweifelt. Aber wir können nichts tun, sie zu rufen. Ihr Kommen liegt ausser unserer Macht. Was aber in unserer Macht steht, das ist die Wiederweckung der noch nicht abgelaufenen Überlieferungsreihen. Wir raffen uns auf und suchen die Werke der Meister, von denen sie ausgehen, wir stellen sie auf und versammeln uns in ihrem Bann, wir öffnen uns

ihrer Gewalt bis sie uns ganz durchdrungen. Haben wir das erreicht, so sind wir gerüstet, den ganzen Vorrat an Können und Übung, den wir inzwischen aufgehäuft, auszumünzen in der reinen Prägung einer Kunst, welche in dem gänzlich veränderten seelischen Zustande der heutigen und künftigen Generation das künstlerische Phänomen als ein unmittelbares, kraftvermehrendes Erlebnis erstehen lässt.

Darum war es notwendig, dass endlich einmal aus dem Wust und Schutt, der sich durch den alles umwühlenden Zivilisations- und Kulturprozess des letzten Jahrhunderts aufgehäuft unter den Sohlen der Menschheit, das hervorgeholt und ausgesondert wurde, was in die Überlieferungsreihe des künstlerischen Phänomens gehört. Und darum ist es auch notwendig, dass wir die Meister und Werke, welche die „Jahrhundert-Ausstellung" in der Berliner Nationalgalerie und die anderen „Retrospektiven", sonderlich die Münchner, zum ersten Male deutlich ausgeschieden um die Werte befragen, die sie für uns noch haben können. Der Geschichtsschreibung, der Wissenschaft mag es überlassen bleiben, sie in ihren Zusammenhängen und Entwicklungsbahnen zu ergründen und darzustellen. Uns kommt es nur darauf an, von ihnen zu erfahren, welche Ziele der deutschen Formgewalt sonderlich gesetzt sind, ob wir überhaupt noch eine „Kunst" haben können und von welcher Art diese Kunst sein müsste.

ZWEITES BUCH
AUS DER GUTEN ALTEN ZEIT

AUS DER GUTEN ALTEN ZEIT

I.

Die Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875, welche im Jahre 1906 unter dem Schutze des deutschen Kronprinzen von einem Kreise der hervorragendsten Kenner und Forscher und unter freundwilliger Hilfsbereitschaft der Galerien und Sammler aller Städte und aller Gaue deuschen Stammes in Berlin zustande kam, war ein Ereignis von solcher Tragweite, dass sein Wellenschlag weit hinaus über die Wasser des Entwicklungsstromes bildnerischer Kunst zu spüren sein wird. Diese Ausstellung mag noch so unvollständig gewesen sein als Rundschau über die als echte künstlerische Werte in Betracht kommenden Schöpfungen deutscher Malerei während des letztverflossenen Jahrhunderts — und sie war sehr unvollständig —; sie mag noch so einseitig gewesen sein — und das war sie —; sie mochte noch so sehr beeinträchtigt werden durch die Ungunst der Räume und andere äussere Schwierigkeiten — und das wurde sie: trotz alledem bleibt sie eine Kundgebung wiedererwachenden deutschen Kulturwillens und Kulturbewusstseins. Gerade ihre Unvollständigkeit, gerade ihre Einseitigkeit sicherte ihr eine sich nach allen Richtungen ausbreitende Nachwirkung. Denn nun, da in der Reichshauptstadt ein über die ganze Kulturwelt Beachtung heischendes Fanal aufgerichtet wurde, nun wird es sich überall regen in deutschen Städten und Gauen, um das zusammenzustellen und zu zeigen, was in Berlin fehlte, und so endlich unseren noch in zweifelndem Staunen geblendeten Augen den Einblick zu eröffnen in das Wesen der allzulange durch Virtuosentum, Ausstellungseffekte, Tagesgrössen und Talmiware unkenntlich gemachten deutschen Kunsttradition und ihre Fortwicklung bis in unsere Tage. München, seit hundert Jahren die Zentrale, in der alle Kunstregungen Deutschlands sich kreuzen, in der sich ihre

Führer bildeten, München, das ohne allen Zweifel das wichtigste Wort zu sprechen hat in der nunmehr entfesselten Bewegung, eröffnete im unmittelbaren Anschlusse an die Berliner Zentrale eine Rundschau über seine bodenständige Malerei und zugleich der übrigen bayerischen Städte und Landschaften. Auch die kleineren und kleinsten Zentren werden diesem Beispiele folgen. Denn das tat die Berliner Zentrale deutlich dar, dass ziemlich in allen kulturellen Bezirken Deutschlands eine entwicklungsfähige künstlerische Überlieferung stand, sei es eine höfische, sei es eine bürgerliche oder bäuerliche, bis mit dem Aufkommen der Talmikultur, der Reklame- und Virtuosenkunst des Gründertums und der grössenwahnigen, historischen Maskerade die Spuren jener anständigen, ehrwürdigen und oft ganz verfeinerten Tradition von Sehenswürdigkeiten, Sensationsmaschinen, akademischen Nichtigkeiten, Kunsthändlerware, Emporkömmlingstand und dem gewerbsmässigen Massenfabrikat der organisierten Mittelmässigkeit alter und neuer Richtung verwischt wurden. Und nicht nur das: auch Meister, weiterführende, reife Meister sind aus dieser verborgenen Tradition emporgewachsen: kleine, die aber im Kleinen Vollkommenes schenkten, „Zaunkönige", wie sie Paul Heyse so liebenswürdig geschildert hat, und grosse, machtvolle Schöpferseelen wie K. D. Friedrich, Menzel und Leibl.

Aber die Ausstellung lehrt uns nicht bloss, dass eine auf der Tradition fortschaffende Malerei in Deutschland neben dem akademischen Virtuosentum bestand, sondern sie beweist auch, dass fortgesetzt Beziehungen zu der grossen Kunst der Nachbarnationen stattfanden, dass die einzelnen Gruppen in Nord und Süd, obwohl späterhin von der „öffentlichen Meinung" kaum noch beachtet, ja zum Teil schnöde totgeschwiegen, unter sich in anregenden Wechselbeziehungen waren und dass München der Ort war, wo, von ganz vereinzelten Persönlichkeiten, wie

z. B. Menzel abgesehen, die führenden Männer Fühlung miteinander gewannen. Die Kataloge fügten den Namen immer einige Notizen bei über Lehrer, Aufenthaltsort etc. Bei fast allen Meistern von Belang, auch bei denen der Hamburger, der österreichischen, schweizerischen, schwäbischen, rheinischen Gruppe fehlt kaum jemals ein Hinweis auf München. Schon bei vielen unter den ältesten, die um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert wirkten, heisst es, dass sie entweder in München studiert haben oder doch zeitweise hier tätig waren; und das geht so fort durch das ganze Jahrhundert bis zu den „Jüngsten", die noch mit in den Rahmen der Ausstellung fielen: Liebermann, Klinger, Hildebrand u. a. Die Ausstellung bewies, dass die Bedeutung Münchens gerade für die Kunst, welche hier gezeigt werden sollte, viel grösser war, als man bisher annahm. Es verschlägt nichts, dass leider eine grosse Anzahl der Allerbesten auch in München dazumal nicht ihrem inneren Wert entsprechend gewürdigt wurden, dass der Talmiglanz überschätzter Tagesgötzen sie auch hier in den Schatten setzte; denn anderwärts wurden sie mindestens ebensowenig erkannt und anerkannt. Und wenn wir uns gar ernsthaft daran machen wollten, einmal genau nachzurechnen, wo Meister wie Kobell, Schwind, Feuerbach, Leibl, Marées, Spitzweg und wie die grossen „Verkannten" alle heissen, zuerst einen Kreis verstehender und fördernder Freunde fanden, so wird immer und immer wieder München an der ersten Stelle stehen. Und ist es nicht heute noch so? Wenn die „offizielle Kunst" auch hier nur allzuoft auf Wegen ging, die sie von der gesunden Tradition und von dem Wesen echter Kunst weit, weit ablenkten, so kann dieser Umstand das Gewicht jener Tatsachen nicht aufheben. Denn anderwärts war es doch noch viel schlimmer.

II.

War das „offizielle" Deutschland bis gegen 1800 nur ein Teil der italienisch-französischen Kulturprovinz, so kam jetzt schüchtern der Formengeist des deutschen Volkstumes wieder zur Geltung. Zunächst nur in einer Maske. Man wollte die Griechen und Römer nachahmen, man wollte bauen, malen, Theater spielen, wie die es angeblich getan. In Wirklichkeit wusste man von den Griechen so gut wie gar nichts, trotz Winkelmann, und von den Römern wenig und das wenige war irrtümlich. Man hatte ganz verschwommene, mehr pathetisch-deklamatorische Vorstellungen von der Antike und wurde in diesen bestärkt durch den Helden der Zeit, durch Napoleon, der es vorteilhaft fand, von den Gebildeten als der Wiederhersteller des römischen Imperiums bejubelt zu werden, so wie sich auch die Mordgesellen der französischen Revolution auf Brutus und Cassius berufen hatten. So wurde das Antike Mode. Und da es an exakten Vorbildern fehlte, so schob sich sachte der selbständige Geist der modernen Völker vor. Man gab den Dingen eine Form, die man aufrichtig für antik hielt, ging dabei aber immer selbständiger mit eigener Phantasie vor; und als nun gar der Imperator stürzte, als die Jahre 1813 bis 1815 eine flammende nationale Begeisterung brachten und damit die eigene deutsche Vorzeit an die Stelle der Antike trat und Mode wurde, kurz, als die vaterländische Romantik zum Durchbruch kam, da ereignete sich das letzte und wichtigste, was noch zur Wiedergeburt einer originalen bürgerlichen Kultur gefehlt hatte: die Künstler, die führenden, erfinderischen Elemente, vereinigten sich wieder mit der volkstümlichen Überlieferung. Das Ergebnis war ein derartig verblüffendes, dass uns heute noch die Reste dieser nur etwa drei Jahrzehnte anhaltenden Neugeburt deutscher, stilistischer Kraft in das höchste Erstaunen versetzen, ja dass sie unter der Bezeichnung „Biedermeier-

Charakter" heute eine Auferstehung feiern in Bildern und Bildchen, Häusern und Gärten, Kleidern und Stoffen, Büchern und Geräten, im Ballsaale und überall. — Es war weniger die hohe Kunst, die Malerei und Plastik, welche damals einen, im Hinblick auf die Verarmung des Landes wunderbaren Aufschwung nahmen, sondern es war vor allem die Bauweise des bürgerlichen Wohnhauses, der Stil des Hausrates, der Kleidung, der Haar- und Barttrachten und aller der Dinge, die sich nicht nur praktisch, sondern auch charaktervoll und schmuck herstellen lassen. Und der Schwung, den diese Regeneration der schöpferischen Instinkte in das Volk brachte, war derart, dass er sogar den höfischen Stil mit sich riss. Der Zopf verschwand. In den bis dahin immer noch französischen Prunk der Schlösser drang deutsche Form, nicht durch die in Rom im Altertum herumbotanisierenden Maler, sondern durch die Handwerker. Niemals hat unser Kunsthandwerk köstlichere Dinge hervorgebracht wie damals. Die Meisterstücke der Schreiner sind heute noch der Stolz der alten Familien und heissbegehrt in den Museen. Unser Entzücken kennt keine Grenzen, wenn wir verfolgen, welchen Geschmack der deutsche Baumeister, ja der Maurermeister damals oft selbst im Allereinfachsten bewies. Die Häuser jener Zeit wirken aussen und innen neben unseren überladenen, charakterlosen und heimatlosen Prunkbauten wie echte, vornehme Leute neben aufdringlichen Emporkömmlingen. Die Gitter und Beschläge der Schlösser, die Saffian- und Maroquinbände, die Vorsatzpapiere und Pappschatullen der Buchbinder erlangten damals in den zwanziger noch und dreissiger Jahren einen ebenso hohen Grad stilistischer Abgeschlossenheit und eigenartiger Verfeinerung wie die Dosen, Ringe, Filigranschmucksachen und Petschafte der Goldschmiede und die hohen Dachstühle der Zimmerleute. — Ja, die Zeit, „da der Grossvater die Grossmutter nahm", war eine gesegnete Zeit in der deutschen künstlerischen

Kultur! Und so lange jedoch die allgemeine Kultur noch sicher auf dem nationalen Boden feststand, so lange stand auch die Kunst, die Malerei aufrecht im freien Besitz der rassigen Formgewalt. Neben dem allen gehen unausgesetzt Einwirkungen aus England, Holland und Frankreich her. Aus allen aber gewinnt die deutsche Kunst nur mehr Kraft; indem sie es in sich verarbeitet, wird sie nur immer intensiver ihrer Eigenart bewusst. Starke Landschafter treten auf, und endlich konzentrieren sich alle Ströme in grossen Meistern.

Das Entwicklungsgesetz — so möchte ich es nennen —, welches durch diese Retrospektiven unwiderleglich dargetan wird, lautet: Die Malerei, die bildende Kunst überhaupt ist eine Ausdrucksform der nationalen Gesamtkultur. Sie sinkt und steigt, sie steht und fällt mit dieser. Selbst das stärkste Talent, selbst der gewaltigste Wille, selbst das tiefste Wissen um Kunstwerte ringen vergebens nach einer abschliessenden Form, sobald der Zusammenhang mit der Gesamtkultur des nationalen Lebens gelöst wird. Das stellt sich für den hier in Betracht kommenden Zeitraum (1775 bis 1875) im besonderen so dar: zu Beginn ist die Malerei noch ganz eine Äusserung, eine Funktion der bestehenden Kulturgemeinschaft; und wie diese auf ihrem höfisch oder bürgerlich beschränkten Niveau eine in sich geschlossene Einheit darstellt, so auch die zugehörige Malerei; selbst ganz mittelmässige Talente gelangen bei gediegener Schulung zu wohltuenden, reifen, ja edlen und delikaten Schöpfungen. Selbst der mehr handwerksmässige Maler tritt kulturell immer anständig auf, will nicht mehr als er kann, hat Form, Höflichkeit, Geschmack und wirkt fort an einer Tradition. Dies alles bleibt erhalten, als die Gesamtkultur jene energische Schwenkung vollzieht, die sie zu der gemeiniglich als „Biedermeiertum“ bezeichneten Richtung führt, d. h. zu einer Verdrängung der höfisch-schnörkelhaften Barock- und Rokoko-

Elemente durch die **bodenständig-heimatlichen**, modern-bürgerlichen Formen, da macht die bildende Kunst diese Schwenkung über den Klassizismus ganz konform mit und bleibt eine anständige Kunst, die weiss, was sie will, und immer kann, was sie will. Die Jahrhundert-Ausstellung zeigte das, indem sie Möbel aus dem Zimmer der Königin Luise auf Schloss Paretz mit Bildern der familiären Durchschnittskunst jener Tage: Schattenrissen, Emailporträts und dergl. in einem Raum vereinigte. Das stimmt köstlich zusammen und zeigt, wie selbst die handwerksmässig-simple Alltagsware innerhalb einer noch ausgeprägten Kultur harmonisch und geschmackvoll ist.

Dann kommt der **Bruch**. Die Maschine wirft die alte Kulturtradition über den Haufen und die Menschen in den grossen Städten wüst durcheinander. Von nun an wird auch die malerische Formgewalt immer unsicherer auf ihren Wegen und selbst dem grössten Talente, ja dem Genie gerät nur ganz ausnahmsweise noch ein Werk zur goldenen Fülle absoluter Harmonie; Mittelgut ist selten geniessbar und verschwindet unter das Niveau, welches dem Interesse gezogen ist, das Handwerkliche erst recht. Endlich wird die Kunst selbst unter der scheusslichen **Talmikultur** begraben, welche die Gründerzeit mit ihrem Bildungsschwindel heraufbeschwört. Begabte Künstler werden nach vielverheissenden Anfängen üble Charlatans, reissen Witze, gebärden sich als Virtuosen und Exzentriks, spekulieren auf die verjauchten Instinkte des internationalen Parvenütums, um sich mit diesem Talmi in Einklang zu setzen, und schliesslich bedarf es im Jahre 1906 der unter ungeheuren Anstrengungen zustande kommenden Retrospektiven, um überhaupt weiteren Kreisen wieder zum Bewusstsein zu bringen, dass es unter diesem Talmi eine lautere, gediegene deutsche Kunst gab und gibt, welche das Absterben der **alten** Kultur überlebte und heute nach einer neuen Kultur verlangt, um wieder im **Leben** eine Stätte zu haben!

Das sind Feststellungen von ungeheurer Wichtigkeit; und es ist eine Ironie des Schicksals, dass sie in Berlin erfolgen mussten, in der Metropole jener Allerwelts-Talmikultur, die an allen Orten in Deutschland mit der bodenständigen Weise auch die schöpferische Kraft auszureissen suchte, indem sie durch Literatur, Theater und Schwindelkunst, Verpöbelung der Baugebarung, Schändung der Stadt- und Dorfbilder eine nie dagewesene kulturelle Korruption in Szene setzte. Auch die echten deutschen Dichter jener Epoche, die Mörike, C. F. Meyer, Gottfried Keller und Fr. Hebbel mussten ja für „weitere Kreise" erst aus dem ekien Wust übler Literaturmache herausgeschachtet werden. Die Burg des Widerstandes trotzte in München. Und jetzt beginnt auch Berlin in die Reaktion einzusetzen. Diese Tatsache muss auf alle Gebiete unseres Kulturlebens von revolutionierender Rückwirkung sein. In den Strassen von Berlin grüsst uns schon wieder eine deutsche Dachform. Messel hatte den Mut, sie zur Bekrönung modernster Geschäftshäuser fortzubilden, und das in der Stadt, die Jahrzehnte lang keinen höheren Stolz hatte, als eine minderwertige glitzerige Imitation der in Paris für die „Provinz" ausgeheckten „Weltstadtkultur" in allen Dingen zu repräsentieren! — Und so liegt denn auch die Bedeutung der Jahrhundert-Ausstellung nicht so sehr in den rein malerischen Neu-Entdeckungen und „Umwertungen", sondern vor allem in dem Zutagetreten der unverfälschten Tradition deutscher Form!

III.

Am besten erfahren wir durch Goethe, wie es zuging damals, vor einem Jahrhundert, als es noch eine bürgerliche deutsche Kultur gab, in der die Malerei als ein lebendiges Organ ihre Stelle und Aufgabe erfüllte — nicht nur als eine tote Museums- und Ausstellungs-Sehenswürdigkeit. Anno 1759 kam der „Königsleutnant" nach Frankfurt als Quartier-

gast in das echt Frankfurtische altväterliche Haus am Hirschgraben. „Gleich in den ersten Tagen“, so erzählt Johann Wolfgang in „Dichtung und Wahrheit“, „wurden die sämtlichen Frankfurter Maler, als Hirt, Schütz, Trautmann, Notnagel, Junker, zu ihm berufen: denn er war willens, die sämtlichen Künstler, vor allem aber Seekatz in Darmstadt, in Arbeit zu setzen. Er liess von Grasse, wo sein älterer Bruder ein schönes Gebäude besitzen mochte, die sämtlichen Masse aller Zimmer und Kabinette herbeikommen, überlegte sodann mit den Künstlern die Wandabteilungen und bestimmte die Grösse der hiernach zu verfertigenden ansehnlichen Ölbilder, welche nicht in Rahmen eingefasst, sondern als Tapetenteile auf die Wand befestigt werden sollten“. So ging es dazumal zu, wenn ein wohlhabender Mann Bilder brauchte, Künstler beschäftigte; so griff auch der nicht mehr als eben nur handwerksmässig arbeitende Künstler ein in das volle Leben: das Leben bedurfte seiner und stellte sein Schaffen unter die Gesetze der allgemeinen Kultur der Zeit, erhob es in deren Stil. Es ist sehr schade gewesen, dass man vergessen hat, gerade diese Altfrankfurter Maler des Grafen Thorane in die Berliner Zentenale noch mit aufzunehmen; wenigstens hätte man gern einige der feinen, kleinen Seekatze aus dem Darmstädter Museum gesehen, wenn man schon die von Schubart aufgefundenen und dem Vaterhause Goethes wieder zugeführten Thorane-Bilder nicht haben konnte. Damit hätte man einen Fingerzeig auf Goethes Erzählung gegeben und deutlicher, als es alle historisch-kritischen Salbadereien vermögen, die künstlerische Kultur Deutschlands der Tage erhellt, von denen das Ausstellungsprogramm ausging. Da hätte man denn auch gleich gesehen, wie innig diese biederen Meister des Main-Rheinwinkel mit der guten holländischen Tradition zusammenhängen, und es wäre auch ein Blick auf die Gestalt Joh. Heinr. Mercks gefallen, der Jung-Goethe und vielen anderen

die Geheimnisse malerischer Qualität aufschloss und der überhaupt der erste war in Deutschland, der wirklich etwas von Malerei verstand als frühester Repräsentant des jetzt auch bei uns sich wieder entwickelnden Typus des Kenners im Sinne Bayersdorfers.

So traten wir also erst vor dem Gruppenbild der Kinder A. F. Ösers von 1766 in die Fusspuren Goethes. Überwältigend schön und schlagend, wie der Dichter bei der Schilderung seines Leipziger Zeichenlehrers gleich wieder Kultur des Lebens, Person und Kunst als sich bedingende, eine Einheit darstellende Elemente schildert! „Die Möbel, Schränke, Portefeuilles elegant, ohne Ziererei oder Überfluss. So war auch das erste, was er uns empfahl — die Einfalt in allem, was Kunst und Handwerk vereint hervorzubringen berufen sind. Als ein abgesagter Feind des Schnörkel- und Muschelwesens und des ganzen barocken Geschmackes, zeigte er uns dergleichen — alte Muster im Gegensatz mit besseren Verzierungen und einfacheren Formen der Möbel sowohl als anderer Zimmerumgebungen. — Da er seine Kompositionen überhaupt weniger auf Form als auf Licht, Schatten und Masse berechnete, so nahmen sie sich im Ganzen gut aus . . ." Hier ist die ganze damalige Situation gleichsam mit drei Bleistiftstrichen. Die bildende Kunst drängt sich wieder ins bürgerliche Leben hinein, ringt sich los vom höfischen Barock und Rokoko, oder vielmehr: das deutsche Formprinzip macht sich die durch die barocken Eindringlinge überkommenen vermehrten und verfeinerten Kunstmittel allgemach untertan, stösst sie nicht ab, sondern bezwingt und nützt sie. Eine neue Invasion kommt: das „Empire", (nicht zu verwechseln mit dem „Klassizismus"! — Man glaubt zu wissen, wie die Alten „gebildet", die Philosophie des kategorischen Imperativs lehrt: diese angebliche „antike Kunst" ist „das Schöne". Aber in dem Streben, sie nachzuahmen,

bäumt sich doch die Formgewalt der Rasse empor, das Antikische wird im Handumdrehen ganz von ihm aufgesogen; es wird ein „deutsches Empire" daraus, das so „deutsch" ist, das es am Ende gar in ein „Biedermeiertum" ausläuft. Aber kaum ist so der Zweiklang wieder zum Einklang bezwungen von den mächtigsten Trägern rassiger Formgewalt (Schadow, Schinkel), so kommt abermals ein neues Element von aussen, von ausserhalb der Zeit, die Romantik. Man entdeckt die altdeutschen Meister und die Prärafaeliten. Die Nazarener wurzelten in ihren Anfängen, wie vereinzelte „Inkunabeln" beweisen, ganz in der bodenständigen Tradition, und so lange diese Tradition noch fest stand, noch nicht über den Haufen gerannt war durch die ein Menschenalter später einsetzende Revolutionierung aller Produktions- und Verkehrsverhältnisse, so lange war auch die Romantik noch daran gebunden, trotz ihrer Grundtendenz zur „Ungebundenheit". Ja es schien sogar eine Zeitlang, als ob die Romantik für den Ausbau der Lebensformen neue Kräfte aus dem Volkstum aufrufen könnte. So lange es so schien, ging Goethe noch mit ihr.

Allein dieser ganz natürliche und in ganz ruhiger, fast durchaus zielbewusster Steigerung sich vollziehende Entwicklungsprozess kommt der Nation nicht zum Bewusstsein. Es fehlt eine Zentrale, wie sie Frankreich in Paris hat. Es kommt niemals zu einer wuchtigen „durchschlagenden" Gesamtkundgebung. Von Kopenhagen bis Rom, von Königsberg bis Zürich, von Posen und Wien bis Düsseldorf sitzen die Träger der Entwicklung zerstreut. Daneben in fast allen Städten kleine, bodenständige Meister, oft ganz feine, gediegene Leute. Nur in München sind erste Ansätze einer Zentralisierung bemerkbar. Und so konnte es denn geschehen, dass die plötzlich mit beispielloser Massenhaftigkeit aus schwer ergründlichen Tiefen emporquellende Schlammflut der After- und Unkunst über alles hinwegflutet, die grossen

Führer des Fortschritts und die kleinen, ortsanssässigen, gutbürgerlichen Meister samt ihrer freundlichen, grund-anständigen Tradition mit gleicher Brutalität in den Hintergrund drängend, ja ganz in Vergessenheit bringend. Nur wenige bevorzugte Geister bleiben ihr treu, sei es als schöpferische Künstler und Märtyrer, sei es als unbeirrbare Kenner und verlässige Berater. Sie feiern heute ihre Auferstehung und Rechtfertigung in der Bewegung, welche mit der Jahrhundert-Ausstellung ihre erste grosse Manifestation vollbrachte.

Nicht zu spät! Denn diese Tradition hat unter dem Getose der veräusserlichten Kunstmache immerfort ihre Kreise gezogen. Zwar mancher, der als ein Begnadeter begann, ging schnöd verloren, ward einem einträglichen Tagesruhm zulieb ein Verräter an der guten Sache. Viele aber blieben getreu und fest; sie gewannen die Besten unter den Jungen zu ihren Anhängern — München war der Ort, wo das zumeist geschah — und finden jetzt in der durch die „angewandte Kunst“ getragenen Wiedererweckung einer allgemeinen Lebenskultur ein Mittel, mit der Gesamtheit des Volkstums nach und nach in jenen innigen Verband zu treten, wie er zu Anfang der in Rede stehenden Epoche bestanden hatte. Hiemit sind wir wieder am Ausgangspunkt unserer Betrachtungen angelangt: bei der künstlerischen Kultur, die Goethe vorfand, als er sein strahlendes Auge zuerst der Welt eröffnete. Es wird zu versuchen sein, dieses schmerzensreiche Stück deutscher Geschichte in knapper Kennzeichnung der richtungbestimmenden Meister und Gruppen deutlicher zu entrollen.

IV.

Zum ersten Male seit dem Untergange unserer altväterlichen Kultur, sahen wir die deutsche Malerei als eine organische Gesamtheit vor uns. Die junge Generation musste revolutioniert werden, wenn sie offenbar sehen musste, dass

die deutsche malerische Form immer noch im Werden ist. Wir Deutsche allein unter den Europäern haben das Schwerste noch vor uns! Noch ist kein letztes Wort gesprochen; nur mit unserer „Romantik" sind wir „fertig" geworden und zwar in der Malerei durch Arnold Böcklin. Die Ausstellungen erweckten tausend sich widerstreitende Gefühle in unserer Brust; keines aber war so mächtig als das, welches unsern Blick in die Zukunft richtet. Und es wird noch stärker durch die klare Erkenntnis, dass sich vom Anfang bis zum Ende der Zeitspanne ein gewaltiger Aufstieg vollzieht.

Am Anfang ist das Kapital am geringsten. Kein Wunder! Wir müssen uns gegenwärtig halten, welche Exzesse sich die Rasse in jener Zeit in der Musik und Dichtkunst gestattete! Die gigantische Dynastie Bach-Händel-Gluck-Haydn-Mozart-Beethoven, das Geschlecht der Goethe, Schiller, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Brentano hatte für die bildende Kunst nur ein Minimum rassiger Formgewalt übrig gelassen. Und dennoch sahen wir da gleich bei den ältesten einige Bildnisse, die nicht gar so viel hinter guten Arbeiten der gleichzeitigen, blühenden britischen Porträtkunst zurückstehen, vor denen man unwillkürlich an Reynolds, Hoppner, Romney denken muss. Wie köstlich ist der „Baron Rohrscheidt" des Schweriner Museums von J. K. Wilck (1785 bis 1820), der im Hofkostüm mit Stock und Degen über das Pflaster einer kleinen Residenzstadt tänzelt. Voll feiner Qualität von oben bis unten. Wilck war ein Schüler Casanovas in Dresden. Und dieser Maler Casanova war ein Bruder des berühmten Jakob Casanova, was deshalb zu erwähnen ist, weil Wilck in seinem Bilde die Oberflächenkultur des zu Ende gehenden Rokoko vielleicht ebenso suggestiv konzentriert hat wie Casanova in seinen Memoiren. Dieser galante, soignierte, im Menuettschritt einhertänzelnde Greis, kultiviert bis in die Fingerspitzen, könnte ganz gut

den Ritter von Seingalt selber darstellen — in seinen alten Tagen, da er moralisierte, ohne zu bereuen. Gemalt ist das Bild nicht so magistral wie ein Gainsborough — aber mindestens ebenso geschmackvoll im Perlmuttschimmer delikat ineinanderfliessender Töne. — Aber auch Anton Graff ist doch ein viel besserer Maler gewesen, als man bisher immer glauben wollte. Er war ein Schweizer, Schüler Haids in Augsburg und Schneiders in Ansbach, auch längere Zeit in München tätig. Wir sahen von ihm eine grosse Serie von prächtigen Bildnissen markanter Persönlichkeiten des Zeitalters: Graf Brühl, Rabener, Gellert, Chodowiecki, Mesmer, Carona, Schröter, Forster, M. Mendelssohn, Königin Luise u. a. hohe Herrschaften. Ganz pompös ist die Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig in einer Robe von feuerroter Seide, reizend das Ovalbild der Frau und Tochter des Künstlers, von süssestem Zauber verklärt eine Prinzessin (Besitz der Berliner Akademie). —

Die hessische Künstlersippe Tischbein stellt etliche Typen jener gediegenen malerischen „Hausmannskost" der „guten alten Zeit". Sie, die auf holländischen Traditionen standen, waren allesamt keine Genies, aber die gute Tradition und ihr rastloses Bemühen, auf Kreuz- und Querzügen durch ganz Europa die Ausdrucksmittel dieser Kultur zu bereichern, liess sie „zu etwas kommen". Der Bedeutendste von ihnen war Goethes Freund Johann Heinrich Wilhelm I. (man numeriert die Tischbeins wie die reussischen Prinzen, weil sonst aus der vielverzweigten Maler-Vetterschaft gar nicht herauszukommen ist), dem wir auch den weitberühmten „Goethe in der Campagna" des Städelschen Museums verdanken. Viel besser war er aber im Stilleben; die Hamburger Kunsthalle besitzt die Pendants „Äpfel" und „Birnen" sowie die „Tulpen" von seiner Hand. Unter den Schweizern trafen wir den Maler-Dichter Gessner, der so niedliche feine Zeichnungen und Stiche gemacht hat — wir

werden später noch einem Schweizer Maler-Dichter begegnen — und Füssli, den merkwürdigen Phantasten, der in London stark auf die englischen Stilisten gewirkt hat und ohne den Beardsley nicht gut zu denken wäre.

Wir wissen bereits, dass Öser, Goethes Lehrer, der Mittel- und Ausgangspunkt für die jene Tage erfüllende Bewegung gewesen ist, die von dem internationalistischen Rokoko unter Verwertung der an englischen, holländischen, französischen Vorbildern gewonnenen technischen Errungenschaften zu einer Erstarkung des nationalen Elementes hinführte. In diese Sphäre gehören auch zwei Frauen: Angelika Kauffmann („Vestalin") und Ludowika Simanowitz, die Schöpferin des Marbacher Schillerbildnisses, dann der Schwabe Ölenhainz (Porträt Schubarts, des Dichters der „Fürstengruft") und der 1820 nach romantischen Lebensgeschicken in Dresden ermordete Rheinländer Gerhart v. Kügelgen. Auch er hat Goethe und Schiller gemalt, ferner die Königin Luise, Johanna Schopenhauer und den auf dieser Ausstellung endlich wieder in seine hohen Ehrenrechte eingesetzten Meister C. D. Friedrich, dessen Kreis er in Dresden angehörte: ein vornehmer, feiner Künstler. Auch den Landschafter Hackert lernten wir hier von einer Seite kennen, die uns leicht begreifen lässt, warum Goethe ihn so sehr geliebt hat („Gesellschaft im Tiergarten"). Mit rückhaltloser Bewunderung musste uns aber der grosse Architekt Schinkel erfüllen, dessen Entwürfe zu Theaterdekorationen („Zauberflöte") und dessen offenbar als szenische Vorstudien aufzufassenden landschaftlichen Versuche das volle Maëstoso seiner Architektur ins Malerisch-Dekorative übersetzen. Diese Tafeln müssen unbedingt der deutschen Bühne nutzbringend zugeführt werden! — Dieser grosse Architekt war in jenen Tagen bereits dahin gelangt, für die moderne Welt eine Bühnen- und Theaterform zu gestalten. Seine Vorschläge und Ansätze sind später selbstverständlich vergessen worden und ver-

schwunden in dem Zeitalter der Parvenues, deren Pöbelei im Theater ja ihren strahlenden Tempel sich errichtet und in ihm die ekelhaftesten Orgien der kulturellen Verkommenheit gefeiert hat, die je auf Erden erhört wurden. — Wenn wir in unserer beginnenden neuen Kultur eine Schaubühne errichten wollen, so werden wir in allen wesentlichen Dingen schon die Richtschnur durch Schinkel gezogen finden — auch in der szenischen Malerei. —

In dieser ältesten Schicht erscheinen jedoch Chodowiecki und J. A. Koch als die beiden Persönlichkeiten, welche für das folgende Jahrhundert deutscher Malerei entwicklungsgeschichtlich weitaus am bedeutungsvollsten geworden sind. Von dem Danziger Chodowiecki führt eine direkte Strasse zu dem Breslauer Menzel, von dem Algäuer Koch geht der Weg über Schirmer (der ältere Schirmer war Kochs Schüler) zu dem Schweizer Böcklin. Chodowiecki hat in seinen kostbaren Zeichnungen das Prinzip der Lichtabstufung so sehr zum Kanon der Form erhoben, dass man nicht erstaunt ist, ihn als Schöpfer reizvollster Interieurs und Familienbilder mit landschaftlicher Fassung wiederzufinden. Die „L'hombrepartie", „Blindekuh", „Hahnenschlag", „Federballspiel" gehören zu seinen besten malerischen Leistungen. Wer sie gesehen hat, für den ist Menzel kein ex abrupto mehr. — J. A. Koch hatte man in der Berliner Jahrhundert-Ausstellung mit Fug einen besonderen Saal eingeräumt. Es gibt keinen deutschen Meister, der mit solcher Bestimmtheit beweist, dass ein Böcklin kommen musste, dass ein Böcklin nötig war, um gewisse tief im Schosse deutscher Formgewalt herrschende Spannungen zur Entladung zu bringen. Er deutet mit derber Hand auf einen Grösseren. Er ist der Entdecker der „heroischen Landschaft", er sucht einen Weg zur Antike, aber er sieht sie mit klassizistischen Augen; es musste einer kommen, der den Anschluss an die pompejanischen Fresken fand. Der war Böcklin. Koch schlägt auch schon roman-

tische Töne an („Macbeth und die Hexen"), aber er bleibt doch noch bei der genrehaften Staffage, obwohl man deutlich fühlt, dass er auf eine höhere Einheit von Landschaft und Figur abzielte. Böcklins Naturmythe ist also nichts Literarisch-Willkürliches, sondern ein notwendiges, sozusagen reinigendes Ergebnis deutschen Formwillens.

Zwei ausserordentliche Meister des höfischen Zeremonialporträts gab es damals in der Kaiser- und Kongressstadt Wien: den Welschtiroler J. B. Lampi und den Schwaben H. F. Füger. Eine wahrhaft königliche Geschmacksverfeinerung prunkt durch Lampis Bildnis der Kaiserin Maria Feodorowna. Es ist wie ein funkelndes Kleinod aus Schmelz, Geschmeiden und Seide gefügt und mit staunenswerter malerischer Akkuratesse in sich ausgeglichen. Füger, der Öserschüler, ist schon klassizistischer, aber der Faltenwurf seiner Fürstin Galitzyne ist von einem durch die kühle, „wohltemperierte" Farbenharmonie geadelten Wohllaut, der durch die Geste der parallel seitwärts geführten Alabasterhände hoheitsvoll ausklingt. Diese zeremoniösen, höfischen Meister haben heute nur in F. A. v. Kaulbach einen Nachfolger, der wenigstens seine besten Arbeiten neben die ihrigen stellen darf. — Noch ein anderer Schwabe gehört in die Reihe derer, die mehr in die Vorhalle des neunzehnten Jahrhunderts als in diesem selbst ihre historische Stellung würdevoll wahren: Gottlieb Schick. Er ist wohlbekannt als Schüler Davids und demzufolge als einer der reinsten deutschen Klassizisten. Weniger bekannt aber ist er als Porträtist, als welcher er den Zusammenhang mit der gut bürgerlichen Heimats-Überlieferung nicht verleugnet. Von einer eigenen, preziösen Süsse ist z. B. das Bild der Kinder Humboldts. — Ein ganz echter, biederer Bildnismaler der guten alten Zeit ist jedoch Karl Begas der Ältere. Er hat zwar auch in Paris gelernt, allein er spiegelt die schlichte, ehrenwerte, durch und durch anständige Kultur des hochgebildeten

deutschen Bürgerhauses seiner Tage so unverfälscht wie kaum ein zweiter seit Chodowiecki. Von ihm sieht man Bilder aus seinem Familienkreise, der Karoline Veit u. a., die klärlich erweisen, wie der Künstler die bodenständige Porträtmanier durch bessere Malweise zu differenzieren suchte, ohne sie ihres Charakters zu entkleiden.

V. ALT-BERLIN

Die Zeitspanne von Chodowiecki bis zu den Tagen der Vollkraft Menzels ist nun aber auch in Berlin nicht so dürr und kunstfremd gewesen, wie man so gemeinhin denkt. Man muss sich doch erinnern, welch' eine hohe geistige, dichterische und musikalische Kultur in dem Berlin des „Biedermeier-Stiles" herrschte, dessen Beherrscher ein Alexander v. Humboldt, dessen Gott ein Goethe, dessen Priesterin eine Rahel gewesen ist! Da musste es auch gute Meister der Bildnerkunst geben. Neben den edlen Baumeister Schinkel tritt da zunächst der grosse Gottfried Schadow (1764—1850). Das Jahrhundert hat keinen Bildhauer mehr hervorgebracht, der ihm zur Seite gestellt werden dürfte. Das Erscheinen der Doppelstatue der Königin Luise und ihrer Schwester als jugendliche Prinzessinnen ist ein kunsthistorisches Ereignis. Wie dies Wunderwerk dasteht, überrieselt von mildem weissen Licht und bis ins kleinste von einer einheitlichen, unermesslich formenden Flut durchwogt, übt es eine so hinreissende Wirkung aus, wie wir sie sonst nur von Antiken der besten Zeitalter empfangen. Aber ebensolche Meisterwerke sind viele seiner Büsten, sonderlich die Frauenbildnisse, die herrliche Bronze „Friedrich der Grosse mit seinen Windhunden" u. a. Durch seinen Lehrer Tassaert (geboren um 1730 zu Antwerpen, gestorben 1788 zu Berlin) hing Schadow mit der majestätischen plastischen Tradition der lateinischen Nationen zusammen. Die Schüler Schadows mehren den Ruhm ihres

Herrn und Meisters; es war wirklich ein breiter Ansatz zu einer echten Traditionsbildung, der damals in Berlin aus dem nationalisierten „Empire" Schinkels und Schadows emporwuchs, um später in dem Mode-Import der kosmopolitisch verwuchernden „Weltstadt" erbärmlich zu ersticken; Meister wie Hagemann, Kalide („Bacchantin auf dem Panther"), Rauch („Goethe im Hausrock" u. a.), Tieck etc. bezeugen es: Berlin hat als Produktionsstätte echter Kunst niemals eine grössere Zeit gehabt, als dortmals, da dieses Geschlecht vornehmer Bildner im märkischen Sand erwuchs. Die Tradition reichte durch die Rauch-Schule bis auf Reinhold Begas, der in seinen jungen Tagen noch starke, reine Skulpturen schuf, bis er dann, dem Zug der Gründerzeit folgend, ins naturalistische Talmi-Barock geriet. So hat erst der nun in München wirkende Marées-Jünger Ad. Hildebrand in Deutschland wieder eine plastische Kunst betätigt, die es wagen darf, jenem älteren Geschlechte zu nahen (Büste Theodor Heyses von 1872). Was für eine starke künstlerische Begabung aber in R. Begas von Haus aus steckt, das sahen wir an den drei Bildnissen, die er in den sechziger Jahren gemalt hat, darunter dasjenige Lenbachs in roter Kappe, das auf das Zusammensein der beiden Freunde mit Böcklin in Weimar bedeutungsvoll zurückweist.

Von einer anderen Warte aus fällt unser Blick auf Böcklin, wenn wir vor den überaus merkwürdigen kleinen Landschaften des 1840 jung verstorbenen Berliner Landschafters Karl Blechen in besonders nachdrücklicher Weise an das durch dieses ganze Jahrhundert ziehende Ringen nach einer mythisch-romantischen Durchdringung der Natur gemahnt werden. Sein „Faun im Schilf", seine „Mädchen am Strande" sind „Vorahnungen" Böcklins. Daneben eine Serie feiner Landschaften, denen zu Ehren man fast versucht wäre, ihn den „märkischen Constable" zu nennen. Franz Catel (1778—1856) war als Landschaftler, vielleicht beein-

flusst von dem jüngeren Rohden, eine beachtenswerte Erscheinung; er ist, trotz seines intimen Kneipenverkehrs bei Anglada auf Ripagrande, wo die romantisch-nazarenische Klique sich um den Bayern-Kronprinzen Ludwig scharte, relativ immer ganz anständig-sachlich geblieben. Was aber ein grelles Schlaglicht wirft auf die kulturelle Katastrophe, die in der zweiten Jahrhunderthälfte über unser politisch-wirtschaftlich gleichzeitig so hoch emporsteigendes Vaterland hereinbrach, das ist die kompakte Vorführung der Werke Franz Krügers (1797—1857). Er war der Hof- und Modemaler der grossen Welt von anno dazumal, Kaiser und Könige, Grossfürsten und Marschälle, Paraden, Kavallerieattacken, namentlich aber Pferde, Hunde und Sportszenen: das hat er gemalt und zwar dem high life seines Zeitalters durchaus zu Gefallen. Heute sind Leute, denen das gelingt, bestenfalles elegante Pinselvirtuosen, nur ganz selten Künstler im rechten Sinne des Wortes. Ganz anders damals! Dieser umschwärmte Galamaler der Berliner und Petersburger Hofgesellschaft war durchaus ein Künstler, er bildet sogar das wichtigste Glied in der höchst wichtigen Kette von Chodowiecki auf Menzel! An diesem Beispiel sieht man klar, was vorgegangen ist, wie tief der kulturelle Absturz im modernen Deutschland war, und wie es kommen konnte, dass, während in der ersten Jahrhunderthälfte die Gesellschaft die wahren Meister der Künste noch begriff, in der zweiten Hälfte gerade die Grössten, wie Feuerbach, zu Gunsten der niedrigsten Spekulanten und Charlatans unverstanden blieben.

Ausserordentlich lehrreich ist in dieser Hinsicht das Verhältnis Krügers zum späteren König und Kaiser Wilhelm I. Es muss ein sehr nahes, ja geradezu intimes gewesen sein, denn eines seiner feinsten Bilder stellt einen Ausritt dar, den der damalige „Prinz von Preussen" in Begleitung des Künstlers unternimmt. Als Krüger dann 1857

gestorben war und ein Meister gesucht wurde, der an seine Stelle treten konnte, da fiel die Wahl des Königs auf — Menzel! Nicht als ob Wilhelm I. ein grosser Kunstkenner gewesen wäre; nein: sein auch im Politischen so phänomenal zu tage tretender Instinkt für echte Persönlichkeiten führte den Monarchen zu dieser denkbar glücklichsten Wahl. Er kam zu Menzel, wie er zu Bismarck und Moltke kam. Daneben mag auch das Gefühl für die gute Tradidion, das in diesem Herrscher ja so stark lebendig war, mitgewirkt haben. Tatsache ist und bleibt, dass der auch vom künstlerischen Standpunkt aus Berufenste, dass Menzel erkoren wurde, der Hauskünstler der Hohenzollern zu werden und das Königsberger Krönungsbild zu malen.

Im übrigen trat aber an Stelle Krügers der Badenser F. X. Winterhalter (1806—1873) in die Gunst des europäischen high life. Er war Schüler des Münchners Stieler und daher schon wesentlich glätter und konventioneller als Krüger, immerhin aber noch ein respektabler Maler, wie sein überaus anmutiges Bildnis der Kaiserin Augusta, eine Harmonie in Schwarz, Weissgelb und Kornblumenblau klar erweist. — Ein Schüler Krügers war der brillante Pferde- und Hundemaler C. Steffeck (1818—1890). Von bedeutenden in Berlin tätigen Meistern müssen dann unbedingt der Porträtist Niederée, der eminente Tiermaler Teutwart Schmitson, ein geborner Frankfurter, und der Landschafter Ch. Hoguet genannt werden. Dazu der Schlesier Hübner und die aus der Danziger Familie Meyerheim hervorgegangenen Maler, durch welche unser Blick hinübergelenkt wird nach dem Osten. Der Osten ist noch wenig durchforscht. Wo aber eine solche prächtige Kultur des Hausbaues, des Hausrates, des Stadt- und Kirchenbaues bodenständig war — Danzig, Lübeck! —, da muss auch eine Kultur der Malerei in Keimen bodenständig gewesen sein!

Vielleicht sind es just die „Namenlosen", die uns die tiefsten Einblicke in die Geheimnisse der kulturellen Katastrophe Deutschlands tun lassen, welche um die Jahrhundertmitte hereinbrach. Da war in der Berliner Abteilung der Jahrhundert-Ausstellung ein Bildnis des Kommerzienrates Josef Liebermann, von einem „unbekannten Meister" anfangs der 40 Jahre gemalt. Sachliche, einfache, grundanständige Kultur, sachlich, einfach, grundanständig gemalt: das ist die Signatur des Bildes, das kennzeichnend ist für das Niveau des Zeitalters. Man denke sich diese Sachlichkeit der Malerei organisch fortgebildet aus der Primitivität ihrer Ausdrucksmittel zu der Differenziertheit der Malweise, die später der Enkel jenes Josef Liebermann in Berlin pflag, und Berlin hätte auf allen den in diesem Entwicklungsgange zu überschreitenden Zwischenstufen eine malerische Kunstübung entfaltet, welche vielleicht nicht viel hinter der gleichzeitigen Pariser oder Münchener zurückgestanden hätte. Dass es nicht so kam, daran ist nicht der Mangel an malerischem Talente schuld — einige dieser Zwischenstufen erschienen ja tatsächlich in Krüger und Menzel — sondern das lag daran, dass die Kultur zugrunde ging, dass die anständige Sachlichkeit der Lebensformen, wie sie dieser würdige alte Herr Liebermann in Haltung, Tracht, Mobiliar, kaufmännischem Stolze, in seinem und seines Hauses ganzem Wesen auspricht, dass die im Tohuwabohu der mit der Industrialisierung Deutschlands hereinbrechenden modernen Völkerwanderung verloren ging. Damit gingen Berlin auch alle Ansätze zu einer künstlerischen Entwicklung verloren. Die protzige Schwindelkultur entarteter Emporkömmlinge verlangte als ihr Korrelat auch eine protzige Schwindelkunst. Die Spätlinge der Romantik, die akademischen Stilimitatoren, die Theater- und Literaturspekulanten lieferten sie ihm. Sie liessen sich hoch bezahlen, womit für das punische Gefühl dieser neuen Finanzbarbarei der strikteste Beweis erbracht

wurde, man hätte „grosse Meister", „grosse Dichter". — Diese Dinge sind alle so ungeheuer logisch, es ist so gar nichts Verwunderliches daran, dass man endlich einmal aufhören sollte, fortgesetzt die Hände überm Kopf zusammenzuschlagen. Berlin kann nur dann wieder eine Kunst haben, wenn es wieder eine Kultur hat, eine deutsche Kultur, die nur entstehen kann durch eine starke Invasion aus dem Reiche, und zwar durch eine Invasion kulturell und künstlerisch höchststehender und gefestigter Persönlichkeiten. Diese Invasion hat begonnen. Die Männer, welche die Jahrhundertausstellung gemacht haben, die aus allen deutschen Gauen zuströmenden vollrassigen Persönlichkeiten werden innerhalb des Weltstadtchaos von Berlin wieder eine Stadt von deutscher Form und damit zugleich einen Brennpunkt europäischer Kultur erstehen lassen.

VI. ALT-HAMBURG

Unter den Hamburgern — meistens gediegene, simple Kleinmeister, wie sie durch die erste Jahrhunderthälfte allenthalben noch ihr Wesen hatten — sind sonderlich beachtenswert: der Landschafter J. Gensler (1808—1845), der, wie auch H. Kaufmann und Chr. Morgenstern, in München seine entscheidenden Lehren empfing. Der stärkste unter den Landschaftern Hamburgs in jener Zeit ist aber doch der entschieden bodenständige Schirmerschüler Valentin Ruths. Aber was wollen sie alle bedeuten neben den Meistern Oldach und Wasmann, die aber so innig mit der Münchner malerischen Kultur verbrüdert sind, dass man sckwankt, ob man sie ihrem Geburtsattest nach zu den Hansastädtern oder ihrem Schaffen nach zu den Münchnern rubrizieren soll. Es ist auch am Ende gleich, wo sie der Kunstbureaukrat schliesslich unterbringt; Oldach ist übrigens 1830 in München gestorben, wie Runge viel zu jung, um zu einem freieren Gestalten die Reife erlangt zu haben. Er ist hart, ungelenk,

oft trocken; aber die Innigkeit des durch Linie und Farbe gegebenen Ausdrucks in seinen Porträts, in „Hermann und Dorothea“ wird jeden packen. — Man hadert viel, ob das famose Bild „Der alte Müller“ (Hamburger Kunsthalle) auch von ihm sei. Damit würde ihm eines der grossartigsten Stücke malerischer Darstellung zugeschrieben, die im Deutschland des 19. Jahrhunderts bis auf Leibl gemacht worden sind. Es wird aber wohl dänischer Herkunft sein.

Unendlich bedeutender noch ist Friedrich Wasmann. Er gehört zu den Gestalten, welche durch die retrospektiven Ausstellungen erst in die volle Anschauungssphäre der Nation, der Kulturwelt eingeführt, aus Namen in Persönlichkeiten umgewandelt wurden. Er war ganz verschollen. Erst 1896 hat ihn Bernt Grönvold wieder entdeckt und festgestellt, dass er 1805 in Hamburg geboren und Schüler Naekes in Dresden war. Dann hat er jahrelang in München gelernt und geschaffen, bis seine zarte Gesundheit ihn zwang, nach dem Süden zu gehen. Sein Instinkt führte ihn in Rom zu Overbeck, der ihm wahlverwandt und in der Nazarener-Klique wohl der ungefährlichste schien — und er war das auch vor seinem romantischen Fall. — Später lebte Wasmann in Meran, wo er 1886 starb — ein Vergessener, indessen das Deutschland der Gründerzeit, und des Modernitätsschwindels „Berühmtheiten“ umjubelte, deren keine würdig war, ihm auch nur die Schuhriemen aufzulösen. Und worin liegt diese seine Bedeutung? Sagen wir es kurz: Wasmann hat als einer der frühesten in Deutschland das moderne malerische Prinzip zum Ausdruck eines spezifischen, rassigen, persönlichen Erlebens und Schauens erhoben. Das, was Leibl später im grossen vollbrachte, das erreichte Wasmann schon im kleinen und ohne die bodenständige Tradition aufgeben zu müssen. Es ist nämlich ganz merkwürdig, dass er, so himmelweit er sich auch in allem wesentlichen von den übrigen Hamburger Kleinmeistern

entfernt hat, doch zwischen ihnen auf den ersten Blick kaum herausfällt: selbst das Genie lebte in der Tradition. Daher seine stilistische Ausgeglichenheit und Selbstverständlichkeit. Es bedürfte einer Monographie, dies ins einzelne aus den positiven Formorganismen seiner kleinen Bilder zu beweisen. Hier sei nur so viel gesagt, dass er uns gleich sehr zur Bewunderung hinreisst, ob er nun aus Landschaften seine Visionen schöpft („Bauernhof bei Meran" — schon ganz Freilicht — „Etschtal", „Blick aus dem Fenster", „Wolkenstudie") oder als Bildnismaler aus der Erscheinungsform der Persönlichkeit; oder nein: als Porträtist ist er doch am grössten! Unter seinen Bildniszeichnungen finden sich Blätter ersten Ranges; das Porträt einer jungen Frau — es vereinigt die ausdrucksvolle, herbe Grazie der altdeutschen und altniederländischen Meister mit blühender, reicher modernster Licht- und Farbenarchitektur — des Künstlers Mutter und Schwester vereint, seine Braut, seine Tochter, eine alte Frau im Hut, der Joh. Ringler aus Bozen und endlich das grossartigste Stück von allen: die Frau Marie Elisabeth Lang, sie gehören zu den wundervollsten Schöpfungen des ganzen Jahrhunderts. Eine Aktstudie, nach dem Jünglingskörper eines Freundes, vereinigt Menzelsche Exaktheit mit Trübnerscher Glut der Farbenauffassung zu einem kleinen Juwel adeligster Formung.

Wasmanns Rettung vor der romantischen Infektion war seine Vereinsamung. Er sass in Bozen und malte die wohlhabenden Ortseingesessenen gegen bescheidenen Lohn — bald gut, bald schlecht, ohne irgend eine Anwandlung von Ausstellungs-Ehrgeiz, ohne durch das schlechte Beispiel der Maskenball-Könige seiner Zeit verführt zu werden, sich auch als einen Pseudo-Raffael oder Talmi-Dürer aufzuspielen. So reichte denn durch seine Person wie durch die des alten Spizweg in München und Rudolf Alts in Wien die gute alte Zeit bis herein in eine neue Zeit, welche die durch die turbulente

Zwischenepoche hervorgerufene Desorganisation in einer neuen Organisation zu überwinden hofft und daher die verschütteten Grundlagen aufsucht und aus dem Wuste klar emporführt.

Die Hamburger Kleinmeister, von Lichtwark methodischer gesammelt als dies anderwärts leider bisher geschah, sind ganz besonders instruktiv. Nirgends, München und Wien vielleicht ausgenommen, haben wir so viel Schulbeispiele beisammen für die Tatsache, dass die Malerei, die Kunst überhaupt, sich ins Wesenlose verliert, sobald sie aus dem innigsten Zusammenhange mit einer bodenständigen Kultur gelöst wird. So lange diese Kultur in Hamburg stand, so lange gab es dort auch eine reizvolle Malerei; selbst das handwerkliche Bildchen des bescheidenen, namenlosen Kleinmeisters war etwas Charaktervolles, Organisches, Reizvolles, so wie jedes andere handwerkliche Stück auch, sei es ein Ofen, ein Schrank, eine Haube, ein Haus, ein Garten.

Der Bruch der alten Harmonie mag seine ersten Missklänge in einer Hamburger Künstlertragödie haben erschallen lassen, die noch der Feder eines historischen Psychologen harrt: Ph. Otto Runge (gestorben 1810 in Hamburg, 33 Jahre alt) war bisher eine „Rätselgestalt" in der deutschen Kunst. Nun man ihn zum erstenmale im richtigen Zusammenhange sah, löst sich das Rätsel oder vielmehr es macht einem tiefer dahinter liegenden neuen Rätsel Platz — wie das bei menschlichen „Erkenntnissen" nun einmal ist. Runge ist Mystiker — wie die Nazarener —, aber er unterscheidet sich von diesen dadurch, dass er noch nicht mit der malerischen Tradition brach, um frühe Italiener und Deutsche zu imitieren, sondern dass er seine mystischen Erlebnisse und Gesichte durch die überkommene Malweise darzustellen trachtete. Das, was er als sein letztes Ziel vor sich sah, war am Ende das Entwicklungsziel der

deutschen Kunst überhaupt. Aber seine Technik war noch zu hart und trocken; er stammelte nur von dem, was er sagen wollte. Wäre er ausgereift, er hätte es vielleicht voll und klar ausgesprochen, denn die Studie zum Bildnisse seiner Mutter ist auch malerisch so grossartig intentiert, sein aus Pflanzen, Vögeln und Putten geschlungener Fries („Nachtigall") ist so entzückend, dass man vorsichtig sein muss, den allzu früh Dahingegangenen nicht zu unterschätzen. — Vielleicht! — Denn wenn wir uns in seine nachgelassenen Schriften vertiefen, vornehmlich in seinen Briefwechsel mit den führenden Persönlichkeiten seiner Zeit, so entstehen uns Zweifel. Es überkommt uns etwas von dem tragischen Gefühle, dass er doch nicht zur Unzeit starb und dass seine Gestalt uns heute wohl weniger verklärt und rein erschiene, wenn er länger gelebt hätte. Wir blicken in die Seelenkämpfe eines werdenden Romantikers. Mehr als Goethe hatten ihn schon Brentano und Görres gefesselt. Sein endgültiger Fall ins Nazarenertum hätte uns um so mehr geschmerzt, als seine Anschauung von Haus aus eine grosse, unmittelbare, reine war. Und am Ende war er es doch auch, der zuerst begriff, dass Goethes Farbenlehre die zukünftige Ästhetik der Malerei in sich beschloss und der als das Ziel dieser Kunst „Licht, Luft und bewegendes Leben" bezeichnete. Tieferes ist über Malerei nie gesagt worden. Er war es, der zuerst unter allen bildenden Künstlern wieder den Urgrund künstlerischen Wesens schaute, indem er bekannte, dass wir „in jedem wahren Kunstwerke unseren Zusammenhang mit dem Universum" fühlen.

VII. KREUZ UND QUER IM DEUTSCHEN LAND

Das Automobil wird uns eine neue Anschauung von den Ländern, Gauen, Städten und Dörfern erschliessen. Die Eisenbahn hatte uns immer auf den „Bahnhof" orientiert, und bis wir aus den ungeheuerlich angeschwollenen Quar-

tieren, die in den 60er, 70er, 80er und 90er Jahren emporgeschnellt, uns durchgehastet nach den inneren Bezirken, da war unsere Aufnahmefähigkeit schon erschöpft. Ausserdem verschlingen uns hier die Museen mit ihren aus jedem Zusammenhang gerissenen, nach einem toten Schönheitsschema gewählten und geordneten Massen von Objekten. Die bodenständige Kultur kennen zu lernen hat niemand mehr Zeit; niemand betritt die Höfe und Häuser; höchstens noch die ganz alten, vielleicht gar von Italienern in „Renaissance" gebauten, die uns nichts verraten vom eigentlichen Wesen deutschen Lebens und deutscher Form. — Höchstens dass uns ein flüchtiger Blick in eine Torhalle, in ein mit Kieseiern gepflastertes Höfchen, in ein Erdgeschoss, in dem noch der Hausrat der Grosseltern steht, ahnen lässt, was wir noch alles erfahren könnten allüberall in Stadt und Land soweit die deutsche Zunge klingt.

Die Beförderungsmittel, die uns von der Eisenbahn unabhängig machten, werden mit der Zeit sehr viel dazu beitragen, uns wieder vertraut zu machen mit den Kulturformen, vornehmlich der am wenigsten gekannten Zeit, da der Einbruch der allgemeinen Desorganisation die allgemeine Überflutung brachte. Dann erst werden wir auch die Malerei jener Zeit erst recht kennen lernen, die im Leben des Volkes gebundene Malerei, die aber, so primitiv sie in ihren Ausdrucksmitteln ist, doch immerdar die Kunst der Meister, der zu freier künstlerischer Selbstbestimmung und persönlichem Ausformen, Weitergreifen, Um- und Neudenken befähigten.

Auch die Retrospektiven haben nicht viel mehr gebracht als Andeutungen. Immerhin genug, um einzusehen, dass es keinen Fleck deutscher Erde gab, wo es sich nicht verlohnte nachzusehen, zu sammeln, zu verlebendigen. Die Schlösser, Rathäuser, Kirchen, die alten Bürgerhäuser, Landsitze, Bauernstuben sind übervoll von Zeugnissen einer Kulturentwickelung, die noch nicht abgeschlossen war, als sie unterbrochen wurde, und die fortzu-

führen — nicht nachzuahmen — unsere Aufgabe und unsere Sehnsucht ist. Sogar die wunderlichen, von ungelenken Fassmalern hingestümperten Fassadenbilder der oberbayerischen Gebirgsdörfer, die Lebkuchen- und Gebäckformen, die Bildstöckel mit den bunten Heiligen, die Grabkreuze und die Erinnerungsmale hochfürstlicher Jagdtriumphe sind von höchstem Werte für uns als Wegweiser, die uns wieder an den Quell unserer Form finden lassen.

Was irgend wertvoll war, an den Werken, die uns durch die retrospektiven Vorführungen neu vergegenwärtigt wurden, stand irgendwie mit jener vergessenen, unbekannten Welt in Zusammenhang und kann aufgefasst werden als Symptom einer zentripetalen Entwickelung, die aus allen diesen bodenständigen Stadt- und Gaukulturen heraus auf eine deutsche Gesamtkultur-Sphäre hinzielte.

Die kleine Wiener Abteilung der Jahrhundertausstellung war dafür vielleicht die instruktivste. Wir folgen da ganz klar und deutlich einer unausgesetzt sich verfeinernden bodenständigen Kultur, die durch das ganze Jahrhundert bis auf R. Alt und C. Schuch nicht abreisst, nur mit dem Unterschied, dass sie in der ersten Jahrhunderthälfte zugleich auch die offiziell anerkannte, die Wiener Kunst schlechthin war, während sie in der zweiten Hälfte zu einer Art künstlerischem „Paganismus“ wird, zu einer nur im Geheimen und Vergessenen still sich verlierenden höchst anständigen Kunstübung, die aber überlärmt wird von einer gänzlich zügellosen, nur nach dem Ausstellungseffekt gierenden und wertenden Virtuosenmache, die in nichts wurzelt, am wenigsten in der heimatlichen Erde. So ging es zu überall, und das Revolutionäre der retrospektiven Unternehmen liegt ja eben darin, dass sie diese ungeheuerliche Tatsache offen zur Schau stellten — daher die grimmige Em-

pörung aller derer, denen diese Aufdeckung nicht in den Kram passt. Bei den Wienern durchschaute man jedoch nicht nur diesen Zusammenhang besonders deutlich, sondern man erkannte auch zum Greifen klar, dass in der Einführung der Freilichtmalerei gar keine Ursache gegeben war, die guten Traditionen über den Haufen zu werfen. Meister wie Waldmüller (1793—1865) sind zur Pleinairmalerei fortgeschritten, ohne deshalb der Väter Erbe und das gestaltende Prinzip ihres Volkstums zu verleugnen — und deshalb sind sie echte Künstler geblieben und nicht zu Experimentenmachern, Virtuosen und Pinseljongleuren herabgesunken. Deshalb war es ihnen beschieden, abschliessende, kleine Kabinettstücke malerischer Form zu erzielen, obwohl sie gewiss keine machtvollen Begabungen waren: der Genius der Rasse führte ihnen die Hand, so wie er sie jedem besseren Handwerker damals noch führte. Wie reizend sind Waldmüllers Dorfszenen: „Genesung", „Die Nachbarn" (an Bastien-Lepages „Liebe auf dem Dorfe" gemahnend), das Bildnis seiner Tante und dann vor allem seine Landschaften! „Kinder im Walde", „Wienerwald", „Donau-Auen", „Praterlandschaft" mit prachtvollen Wipfeln: hier schaut man geradezu mit an, wie aus der Tradition heraus das Freilichtprinzip als gestaltendes Moment geboren wird. Ihm stand der liebenswürdige Erasmus Engert (1796—1871) nahe, während F. v. Amerling (1803—1887) in London bei Lawrence die Porträtierkunst erlernt und in Venedig sein koloristisches Empfinden kompliziert hatte. Sein „Kranker Jüngling" deutet aber trotzdem eine Etappe auf dem Marsch zur deutschen Form an. Allein Waldmüller, der, wenn überhaupt von Lawrence beeinflusst, diesen Einfluss resoluter verarbeitete, war Amerling doch als Porträtist über. Sein „Schiffmeister Feldmüller" in rotem Frack, sein „Fürst Rasumoffski" im Arbeitskabinett — fast Holbeinisch gross in Auffassung und Malweise — sind Hauptwerke gutbürgerlicher deutscher

Bildnismalerei, ja sie sind klassisch als solche. Wie viel höher steht diese Art in ihrer unantastbaren ehrlichen, durch und durch gediegenen Anständigkeit als selbst das immerhin noch recht respektable Akademikertum Rahls, dessen „Herkules bei Omphale" übrigens auf Rubens zurück- und auf Makart vorwärts, abwärts weist. Danhausers (1805—1845) „Sonntagsruhe" versetzt ihn in die Nähe Spitzwegs; sein berühmtestes Bild, „Liszt am Klavier", erstaunt uns durch die Bewältigung der an Tizian und Veronese erlernten Kolorostik zu einem durchaus modernen Formausdruck, nähert sich aber auch bereits dem Virtuosentum des Allerwelts-Kolorismus. Der höchste Stolz der Wiener Gruppe war aber natürlich Pettenkofen (1821—1889). Wie breit gemalt ist sein Porträt Borssos, wie hat er es verstanden, die überkommene landschaftliche Anschauuung zu erweitern und zu vertiefen und auch aus dem unscheinbarsten Motive ein von Licht und Luft erfülltes Kleinod zu gestalten! Und alles das, ohne je in Frankreich gewesen zu sein. — Den letzten Ausklang dieser Epoche wienerisch-bodenständiger Malerei erkennen wir in den Werken des erst im Jahre 1905 hochbetagt dahingeschiedenen Rudolf Alt. Er war der letzte unter den „grossen Kleinmeistern" und tat nach guter alter Sitte nichts, als das fortzusetzen, was er überkommen hatte. Schon sein Vater, Jakob Alt, der zu Frankfurt 1789 geboren und dann von den dichten kulturellen Beziehungen, welche dazumal zwischen den beiden „Kaiserstädten" walteten, nach Wien geführt worden war, schon er ist ein „Klassiker des Stephansdoms" gewesen, ohne allerdings die bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit und Anmut seines begabteren Sohnes zu besitzen.

Nur ein paar Worte noch über die anderen Gruppen, in denen die Entwicklung immer im wesentlichen das gleiche Bild zeigt. Welch' ein Abfall, um mit den Düsseldorfern zu beginnen, der von dem eines grossen Meisters, würdigen „Kinderköpfchen" Andreas Achenbachs (bei Osthaus

in Hagen) herunterführt zu den banalen Ansichtspostkarten-Schildereien nach angeblichen „Sehenswürdigkeiten" der Erdoberfläche, wie sie jetzt die „gefragteste" Ware des Düsseldorfer Malbetriebes darstellen! Als der grösste Düsseldorfer, als eines der monumentalen Temperamente in der deutschen Kunst tritt Alfred Rethel vor uns. Das Brustbild seiner Mutter ist eine Meisterschöpfung im Kreise unserer gutbürgerlichen „Primitiven" und darf, was die Ausprägung des Seelischen anlangt, fast in die Nähe des Bildes gestellt werden, das Feuerbach 1878 von seiner Mutter gemalt hat. Dann leuchtet Rethels früh erloschenes Feuer noch einmal magisch auf in dem Entwurfe zum Haupte des toten Kaisers Karl. — Sonst ist natürlich Wilh. Schirmer (1807—1863) hier der gewichtigste Mann, als der entscheidende Lehrer Böcklins und vieler, vieler anderer. Im übrigen sind auch im niederrheinischen Kreise die bodenständigen, grundanständigen Porträtisten und Kleinmeister künstlerisch weit wertvoller als die Berühmtheiten der späteren charakterlosen Akademie- und Genremache. Zwischen Düsseldorf und München bestanden in der ersten Jahrhunderthälfte, fortwirkend aus den Tagen politischer Zusammengehörigkeit, lebhafte Wechselbeziehungen. Sie stellen sich z. B. in H. M. D. Monten (1799—1843) dar, dessen „Feldmesse" im Münchener Armeemuseum und dessen „Bayerische Kürassiere" kaum hinter Kobell zurückstehen. Später trat Düsseldorf durch Schadow und Schirmer zu Berlin in ein näheres Verhältnis, das, im Stil des Gerichtssaal-Reporters zu reden, „nicht ohne Folgen blieb".

Ein Prachtkerl ist der Achenbach-Schüler Hans Peter Feddersen, geb. 1848 in Wester-Snatebüll in Schleswig-Holstein, wo er heute noch auf seinem Gute lebt. Seine Interieurs aus Nordfriesland sind als eine impressionistischere, höhere Stufe der Interieurkunst anzusehen, welche dem ehrlichen K. L. Jessen (geb. 1833 zu Deezbüll) einen

Namen eingetragen hat, und die in ihrer rassig-bodenständigen Kraft in den Bauernstuben Joh. Sperls eine oberbayerische Parallelerscheinung findet.

Aus Kassel stammten die beiden Rohden, Vater (1778—1868) und Sohn (1816—1904), die beide auch in Rom tätig waren und wie etwa Olivier und zeitweise auch Wasmann nach dem nazarenischen Nebelland hinüberschwankten. Martin Rohden aber, der ältere, hat sich als Landschafter doch den freien Blick gewahrt. Er hat neue Erlebnisse vor der Natur, und diese Erlebnisse sind nicht unähnlich denen, die auch einigen Münchenern jener Tage schon von fern vors Auge traten: Faustner, Folz, Lichtenheld. Tschudi ist versucht, ihn den deutschen Corot zu nennen. „Hier scheiden sich sichtbar die beiden Wege, von denen der eine zu Böcklin, der andere zu den Impressionisten führt." Das mag sein. Doch nicht nur Rohden führt uns an diesen Kreuzweg; mancher von den in München tätigen Zeitgenossen stellt uns ebenfalls dorthin, von K. D. Friedrich hier noch zu schweigen! Ihm ein besonderes Wort an besonderer Statt!

Wir müssen uns hier darauf beschränken, besonders markante und besonders schmählich vergessene Künstlerpersönlichkeiten mit knappen Strichen anzudeuten. Darum sei aus dem Dresdner Kreise Friedrichs nur G. F. Kersting noch hervorgehoben. Er ist der klassische Meister des Biedermeier-Interieurs und übertrifft in dieser Spezialität selbst Schwind. Wenn man Bildchen sieht wie das auf gelbe Holztöne basierte „Interieur mit Selbstbildnis", dann das Zimmer mit dem am Sekretär bei grün beschirmter Kerze lesenden Herrn und endlich das entzückende Mädchenstübchen, in dem eine junge Dame sich die Haare flicht, indessen der grosse „Kongresshut" — und wie ist der gemalt! — neben ihr auf dem Stuhle liegt, wenn man sieht, wie G. v. Kügelgens „Paar am Fenster" die ganze Kultur des Zeit-

alters im Malerischen ausprägt, so muss man glauben, dass wir auch im Deutschland des 19. Jahrhunderts bei ruhiger, anständiger Weiterentwicklung zu einer Interieurmalerei aufgestiegen wären, welche den Holländern des 17. Säkulums nicht nachgestanden wäre — aber da mussten plötzlich „Schlager" für die Ausstellungen eiligst en masse hingeschmettert, da musste alle paar Jahre eine neue „moderne Richtung" eingeschlagen werden, und so verlief diese wie so manche andere anständige Regung ins Formlose. — Im übrigen geht die sächsisch-thüringische Gruppe über die wohlbekannten beiden Preller und den noch wohlbekannteren, Ludwig Richter bis auf die Anfänge Max Klingers. Dieser zog endlich die Konsequenzen aus dieser ganz von literarisch-illustrativen Tendenzen getragenen Entwickelung. Er suchte eine graphische Form. Leider blieb er nicht dabei. — Einen Zug ins Grossartige haben die hochvornehmen Repräsentationsporträts und das Bild mit den Wildschweinen von F. v. Rayski (1807—1890). Der hatte nun wirklich schon eine ausgesprochen malerische Form, die ihm über die Primitivität stellt in die Reihe derer, die eine moderne Kultur der deutschen Malerei intendierten. Und dazhin gehört als Landschafter auch K. Buchholz.

Es gab auch eine „Schwäbische Schule"! Der biedere J. B. Pflug von Biberach (1785—1865) fasste schwäbische Stuben mit Volkstypen noch ganz so wie ein altdeutscher Kleinmeister. Theodor Schüz (1830—1900) ist aber der Protagonist der guten schwäbischen Malertradition, die er, der Piloty-Schüler, Jugend- und Wandergenosse Lenbachs, bis zur Aufnahme der Freilichttechnik fortführte, wie sie ja auch Lenbach in der Hirtenbuben-Zeit pflegte. Seine von K. Lange wieder hervorgezogene „Mittagsruhe bei der Ernte" ist ein Hauptstück der Epoche. In den schwäbischen Kreis gehören auch A. Laupheimer, C. Ludwig und selbst noch Reiniger. — In der Schweiz

ist das Rassige in der Tradition noch stärker. Es ist seltsam, wie die Schweizer, so sehr sie auch örtlich und zeitlich getrennt sein mögen, doch stilistisch zusammenhängen. I. I. Bidermann (1762—1828), der Malerdichter Gottfried Keller („Uferlandschaft" von 1844), Stäbli, Rud. Koller, O. Frölicher, sie haben alle etwas Verwandtes.

Der frühe Böcklin erscheint unter ihnen wie der naturnotwendige Kulminationspunkt. Aus Studien wie „Am Waldesrande" ist dieser sein landsmannschaftlicher Zusammenhang mit der „naturpoetischen" Note Gottfried Kellers deutlich abzulesen, während andere ihn als Schüler Calames und Schirmers, wieder andere als spätesten Ausklang der Claude Lorrain und Poussin und Vollender der von J. A. Koch gesuchten mythischen Naturauffassung kennzeichnen. Der Meister wird also in jedem Betracht als eine entwicklungsgeschichtliche „Notwendigkeit" legitimiert. Es war ein Gewinn, dass seine Stellung zur schweizerischen Lokalüberlieferung auf der Berliner Zentenalen ins Licht gesetzt wurde. Sie ist wichtiger als man so gemeinhin glaubt; es scheint, dass Böcklins Genie ursprünglich eine höchst normale und höchste gesunde Entwicklung genommen habe. Die bodenständig-primitive bürgerliche Malerei, die er daheim vorfand und zu der er anno 1848 in dem kleinen Konterfei des Jacob Mühli, dieses so seltsam weiblich wie eine moderne Porzia dreinschauenden Studenten, einen Beitrag gezollt hat, die ist seine Basis; die Formkeime, die darin schliefen, weckt er auf, setzt er allmählig ins Licht und in die Glut. Es geht alles ganz natürlich vor, so urgesund, dass man begreift, warum sich die „Historienmalerei" der 50er und 60er Jahre von diesem simplen Schweizer hochnäsig abwandte. Wer sich aber in diese äusserlich so schlicht und eng gefassten Gaben seines Genius reinen Sinnes versenkt, dem wird daraus ein solches Mass malerischer Harmonie die Seele erquicken, dass er fast vergisst, nach dem späteren

Böcklin zu fragen. Wie gross und herrlich ist das Bildnis des Bildhauers Kopf — vielleicht das beste Porträt von des Meisters Hand! Welch ein berauschender Klang in der auf Goldgrund gemalten Landschaft von 1872 mit den zwei Fasanen und dem flötenden Hirten in dem Kapellchen des Hintergrundes! Dem kann man doch nur die zauberhaftesten Japaner zur Seite stellen. Und dann das „Bacchantenfest" von 1876: eine wahre Feuerflut flammenden Rots wälzt sich in bacchantischen Rhythmen durch das Grün der Landschaft. Im jungen Böcklin erlebt die spezifisch scweizerische Anschauung zum erstenmale ihre Fülle; das ihm dürftig und kahl und bloss von der heimatlichen Überlieferung gereichte Schema wächst in der Seele dieses prachtvollen, vollblütigen Menschen ins Glutvolle; was er auch lernt draussen in der Welt an Kniffen und Pfiffen, es dient ihm alles nur dazu, dies eingeborene Formprinzip auszubauen. Man glaubt es ihm auf den ersten Blick, dass ihm eines Tages die Landschaft nicht mehr genügte, dass es einer wuchtigen Geste bedurfte und dass aus seinen Wellen glatte, gleitende Nixenleiber, aus seinen Bäumen bizarre Dämonen, aus dem Schosse seiner Finsternisse schleichende Einhörner geboren werden mussten. Bis hierher ist seine Entwicklung urgesund, so gesund, dass man ihn — fast als einzigen unter allen grossen deutschen Meistern neuerer Zeit — ungezwungen als den Fortsetzer einer spezifischen Gautradition verstehen kann, als den, der die tiefsten Form-Gewalten, die in dieser Rasse wohnten, erst mit zauberischer Geberde beschworen hat.

Plötzlich kommt dann bei ihm jene verhängnisvolle Brechung, die allen Strahlungen seiner schöpferischen Individualität von einem gewissen Momente ab eine in einem Winkel von der Geraden abspringenden Richtung gab, jene Brechung, die wir „Romantik" nennen. Es hat wohl so sein müssen. Auch in der Malerei musste erst ein grosses

Genie dran gegeben werden, um mit Dämonen aufzuräumen, welche die deutsche Seele seit Jahrhunderten wie blutlüsterne Mare heimsuchten. Böcklin hat sie endgültig aufgebraucht. Er hat nichts übrig gelassen davon. Nach Böcklin kann es keine „Romantiker" mehr geben in der deutschen Kunst. — Doch dies fällt nicht mehr in den Rahmen dieses Kapitels, wo uns Böcklin nur beschäftigte, insofern er Schweizer war und das Schweizerische seines Wesens nicht verleugnet.

VIII. KASPAR DAVID FRIEDRICH

„Sein schönes Talent war bei uns gekannt und geschätzt" — so notiert Goethe 1808 über Friedrich — „die Gedanken seiner Arbeiten zart, ja fromm, aber in einem strengeren Kunstsinn nicht durchgängig zu billigen". — Und 1817: „Kurz nach Runge glückte es einem andern, gleichfalls aus Pommern gebürtigen und in Dresden wohnenden Künstler, genannt Friedrich, ehrenvoll bekannt zu werden; vermittelst bewunderungswürdig sauber getuschter Landschaften, in denen er, teils durch die Landschaft selbst, teils durch die Staffage mythisch-religiöse Begriffe anzudeuten suchte." Ein Künstler, von dem Goethe so gesprochen hat — es steht in seinen Werken! Und doch hat die offizielle „Kunstgeschichte" keine Notiz von ihm genommen! Ein Grund mehr zum alleräussersten Misstrauen gegen sie. In der Tat: der bedeutendste von allen „vormärzlichen" deutschen Meistern, die erst durch die Jahrhundert-Ausstellung als lebendige Gestalten in die Anschauung der Kulturwelt eingeführt wurden, ist: Kaspar David Friedrich. Er war geboren zu Greifswald 1774, hatte an der damals offenbar recht guten Kopenhagener Akademie studiert und dann in Dresden unter dem Einflusse Klengels gestanden. Hier trat ihm auch der Norweger J. Ch. C. Dahl nahe, der, wie seine Landschaften, z. B. das „Gewitter", „An der Elbe" (Nationalgalerie Kristiania) bezeugen, ihm von Haus aus geistig

verwandt und auch durchaus nicht ganz unebenbürtig war. Mit diesem und anderen trefflichen Freunden in engem Verkehr verbrachte er seine Tage still schaffend bis zu seinem Tode (1840) in Dresden. Er war bald vergessen, obwohl, und das ist das Merkwürdige, obwohl er Zeit seines Lebens von der begeisterten Verehrung eines Elitekreises umgeben war und in der Dresdener, Berliner, norddeutschen Aristokratie viel Bewunderer gefunden. Goethe, die Romantiker, die Schlegel, Runge kannten und schätzten ihn. Dennoch vergessen, ganz vergessen! Uns kann diese Tatsache, so unerhört sie klingt, nicht mehr verwundern. Wir haben ja auf Schritt und Tritt bei unseren Rundgängen durch die Jahrhundert-Ausstellung festgestellt, dass mit dem Erlöschen der guten alten Kultur, der höfischen wie der bürgerlichen wie der bäuerlichen, auch das Verhältnis des Volkes zu seiner Kunst aufhörte. Wie das gute alte Silber, Zinn und Steingut aus den Häusern verschwand, um einem üblen, protzenhaften Basarkram Platz zu machen, so verschwanden auch die guten alten Bilder und die guten alten Meister. Willkürliche Effekthaschereien, zeichnerische Geschichtsklitterungen, banale Naturalismen traten an die Stelle — wie sollte daneben ein tiefgründiger, reiner Formengeist wie der des K. D. Friedrich noch Verständnis finden? Nun, da wir uns wieder auf die echte, altväterliche Nationalkultur zurückorientieren, um eine moderne Kultur darüber aufzurichten, nun feiert auch dieser Meister mit manchen andern seine Auferstehung.

Ein kapitales Werk, das ihn ganz gibt, ist das düstere „Seestück", das im kgl. Schlosse zu Berlin verwahrt wird. Man stelle es für sich allein in eine Halle, und es wird uns daraus die Formenwucht einer Bachschen Fuge entgegendonnern. Fast die ganze Fläche wird erfüllt von eisigkalter, blauer Luft, die sich nach unten zu dem grausigen Schwarzviolett der Meereswogen verdüstert, auf welchen

gespenstige weisse Schaumphantome daherollen an das kahle, weisse Gestade; dort ragt eine verlorene Gestalt und starrt in die wogende, unermessliche Öde. Sie starrt — man sieht ihren Blick nicht, aber die ganze Linie der winzigen Figur erweckt die Vorstellung eines verzweifelten Hinstarrens, eines hilflosen Sich-Verlorenfühlens im Chaos. Es geht eine elementare Harmonie durch das Ganze, selbst die gegensätzlichsten Werte, wie „Schwarz" und „Weiss", gehen in dieser organisch auf zu einem Farben- und Linienfugato, das nur schlechthinige malerische Meisterschaft vollbringt. Die gleiche gespensterhafte Grösse ist in dem Bilde „Die verunglückte Hoffnung im Eise", das aus jäh emporgeschichteten grünlich-kristallenen Eisschollen in erstarrten Polarlüften ein kristallenes Phantom auftürmt. Aber wie warm und feurig konnte der Meister auch sein, welche holden Fernen erschliesst er unserem trunkenen Auge, welche Farbenspiele süssester Harmonien in der Landschaft mit dem Regenbogen, in den Wiesen, Wäldern und feierlichen Bergeszügen! Wie das Takelwerk eines Feenschiffes aus lauteren, flimmernden Goldfäden gesponnen, so ragt der gestrandete Schoner der „Meeresküste bei Mondschein" in das fahle Nebellicht, das die milde Selene herniederträufelt!

In allem ist eine ungeheure Ausdrucksfülle. Die drei Eichen des „Hünengrab im Schnee" reden mit ihren Millionen Ästen und Zweigen wie mit Millionen Zungen und das letzte, dürreste Zweiglein trägt noch bei zur Ausdrucksfülle des Ganzen, ist einbezogen in die rhythmische Harmonie. Ein mystisches Wesen durchdringt all sein Gestalten. Wir blicken mit einem schlanken Mädchen aus dem lichten Spalt eines halb mit Läden verschlossenen Fensters hinaus auf einen stillen Kanal, auf dem ein Schiff leise dahinfährt — und wir glauben, in den ewigen Frieden zu schauen: das alles durch die malerische Harmonie, die Friedrich auch in das alltäglichste „Motiv" hineinzuschauen vermochte! Es

hätte wahrlich nicht bedurft, dass er Bilder wie das „Kreuz auf der Felsenspitze“ — übrigens mit herrlicher Landschaft — schuf, Gemälde, die fast wie Kultsymbole einer noch nicht auf Erden gepredigten höheren Form der Religion wirken —, um doch zu glauben, dass er seine eigenen Pfade zu den Geheimnissen des Weltgeschehens gebahnt hatte — und ganz als Künstler. Heil uns, dass wir ihn wieder gewannen!

Sein Freund Dahl erzählt: Friedrichs Bilder seien während der Zeit der Freiheitskriege von Leuten gekauft worden, die „eine eigene, ich möchte sagen politisch-prophetische Deutung darin suchten und fanden, Hinweise auf eine allmächtige, unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen — eingreift“.

Es ist wunderbar, wie der Instinkt der Rasse damals, erregt durch die Schwünge des Weltschicksals, divinatorisch spürte, dass in diesem Meister das schöpferische Phänomen wieder urgewaltig ans Licht brach, das nicht nur der deutschen Kunst, sondern der deutschen Rasse überhaupt Form und Dasein baut, jene Kraft, die, mit Goethe zu sprechen, „gleich wirksam ist an dem Klavier wie hinter den Kanonen“. Und so fand Dahl denn auch in Friedrichs Landschaften „das stille Naturleben in einer Art tragischer Mystik“, „Traumbilder einer ungekannten Welt“. — Friedrich selbst mahnt: „Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere, von aussen nach innen“. — Und ein andermal: „Willst du dich der Kunst widmen, — o! so achte genau auf die Stimme deines Innern, denn sie ist Kunst in uns.“ Wahrlich, dieser Meister muss ungeheuere Erlebnissse gehabt und den „letzten Dingen“ in der Kunst so nahe gekommen sein, wie, Goethe ausgenommen, keiner in jenen Tagen. Aber selbst von Goethe ist das Wesen bildnerischen Erlebens und Schaffens nicht so präzis

im modernen Sinn formuliert worden, als von C. D. Friedrich. Er meinte, dass die konventionellen Maler die Farbe nur gebrauchten, um ihre Zeichnung damit zu „schminken", nicht aber als selbständiges Mittel zur Organisation der Form. Noch heute haben wir nichts, aber auch gar nichts einzuwenden, wenn wir aus seinem Munde Sprüche vernehmen wie etwa diese: „Wohl jede Erscheinung in der Natur, richtig und würdig und innig aufgefasst, kann ein Gegenstand der Kunst werden. — Nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehört unumgänglich zum Ganzen. — Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensachen zur Hauptsache; sondern in der Anordnung der Dinge, und Verteilung von Schatten und Licht."

IX. ALT-FRANKFURT

Während sich in den offiziellen „Kunststädten" der Zusammenhang zwischen der Kunst und dem Leben unter der zersetzenden Einwirkung des romantischen Akademikertums schon zu lockern begann, während sie in Rom, München, Berlin, Düsseldorf schon in eine Bahn ablenkte, auf der sie sich mehr und mehr in einem gelehrtenhaft-akademischen Scheindasein verlor, ohne eine bleibende Spur im Dasein des Volkes zu hinterlassen, blühte während der zwanziger und dreissiger, ja selbst vierziger Jahre in den alten gewerbreichen Städten am Rhein und Main, in den Hansastädten und Residenzen die angewandte Kunst unter dem berückenden Frühlingsodem des wiedererwachten Volksbewusstseins auf. Und es ist nichts weniger als verwunderlich, dass diejenige unter den alten Städten, in welcher die alte Tradition getragen wurde von den starken Schultern eines breiten bürgerlichen Wohlstandes, ein Mittelpunkt dieser Neuentwicklung wurde. Das war die freie Reichs- und Kaiserstadt Frankfurt.

Goethe hat diese Mittelpunkts-Stellung seiner geliebten Heimatstadt nicht ohne Genugtuung kommen sehen. Schon in seinen Reisetagebüchern von 1814 und 1815, die er in seine Werke aufgenommen hat unter dem Titel „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar" kündigte er sie an. Ja er fordert dort die führenden Kreise der Reichsstadt auf, nunmehr bewusst mit Organisationen vorzugehen, um aus Fankfurt den Kunst- und Kulturmittelpunkt zu machen, den es damals werden konnte. Mit dem nie genug zu bewundernden Scharfblicke, den seine Zeitgenossen, die ihn fast alle nur als einseitigen Literaten nahmen, nie recht begriffen, warnt er vor der Gründung einer Kunstakademie in Frankfurt. Er gab zu verstehen, und unsere heutigen Erfahrungen beweisen, wie recht er darin hatte, dass die Akademie schliesslich zu einer dem Leben entfremdeten Kunstmanier führen müsse. Die Frankfurter sollten an das anknüpfen, was sie gross gemacht habe und sollten die lebendige Kunstpflege wieder zu Ehren bringen. Er sagt dort wörtlich: „Dass man junge Männer praktisch bilde, fordert die neueste Zeit!" Und wenn erst die praktische Kunst Wurzel geschlagen und die Kultur das Gemeinwesen durchdrungen habe, dann werde sich eine Blüte der sogenannten freien Künste, der Malerei und Plastik, von selbst dazu finden. Das war des gereiften Goethe Grundansicht über diese Probleme, wie man in seinen Gesprächen mit Eckermann nachlesen kann und auch in seinem grossen Erziehungsromane „Wilhelm Meisters Wanderjahre". Da heisst es einmal deutlich: „Das was jetzo Kunst ist, muss Handwerk werden, was im besonderen geschieht, muss im allgemeinen möglich werden."

Frankfurt war damals drauf und dran, in diesem Sinne eine Zentrale zu werden für alle die Teile Deutschlands, welche nicht nach Wien gravitierten. Es ist ganz bezeichnend, dass die Romantiker in der bildenden Kunst

weder zu München noch zu Berlin ihre höchste stilistische Entwicklung fanden, sondern in Wien und in Frankfurt, also da, wo sie als kulturbringendes Element in das Volksleben eingetaucht waren. Die Malerei ihrer akademischen Grössen ist uns heute ziemlich gleichgültig; nur die Wiener Schwind und Führich wirken auch heute noch auf uns mit unwiderstehlichem Zauber und ebenso die Frankfurter Meister Veit und Steinle. Es ist ferner überaus kennzeichnend, dass die Romantik eigentlich nur in Frankfurt eine ernste Fortentwicklung gefunden hat, welche bis in unsere Tage reicht.

Hier, in der gewerbreichen Stadt, bildete der ganz aufs Praktische geordnete Bürgersinn, dem aber eine verfeinerte Kultur durchaus nicht fremd war, ein unmerkliches Gegengewicht gegen die destruktiven Tendenzen, die dem romantischen Ideenfluge innewohnten, und der Stolz auf die überkommene bodenständige Form des Lebens liess auch keinen akademischen Dünkel bei der Künstlerschaft ins Kraut schiessen. Dem gediegenen, kräftigen Selbstbewusstsein der reichen, betriebsamen Bürgerschaft gegenüber waren dem Übermenschentum des romantischen Künstlerbegriffes enge Grenzen gezogen. Der Künstler war eine lächerliche Figur, sobald er sich ausserhalb des „gemeinen Wesens“ stellte. Hier war Romantik schlechterdings gezwungen, ihre positiven Eigenschaften zu entwickeln.

Von Frankfurt ging Rethel aus, in Frankfurt war Viktor Müller geboren, der — das ist zo kennzeichnend für diese Frankfurter — zwischen Feuerbach und Leibl seine eigene Stelle hat. In Frankfurt lebten die letzten echten Romantiker, die Musiker Robert Schumann und Raff, der Glasmaler Linnemann, der Aquarellist Peter Becker und die beiden „frommen“ Maler Wilhelm Steinhausen und Hans Thoma. Hier war der inbrünstigste, romantischste aller Romantiker geboren, Clemens Brentano, und hier in Frankfurt lebte die holde Frau, welche wir als die Königin jenes kurzen Reiches

wiederbeginnender deutscher Kulturschöpfung verehren: Marianne v. Willemer. Ihr brachte Goethe das edelste Weihgeschenk deutscher Lyrik dar, das je ein deutscher Dichter einer deutschen Frau zu Füssen legte: „den west-östlichen Divan“. Hier war die Romantik immer an Elemente gebunden, die sie aufs Positive richteten und ihrer zersetzenden Hefen entbanden. Die fruchtbare Wirkung dieser positiveren Romantik erweisst sich darin, dass sie durch die Vorliebe für die heimische Vorzeit eine Brücke schlug zwischen dem Leben des Volkes und den in hochbegabten Einzel-Individualitäten ruhenden Kräften schöpferischen Gestaltens. Einen kurzen Frühling lang schien es damals, als ob Kunst und Leben, Ideal und Praxis, Künstler und Volk wieder eins werden sollten. Und wenn diese Bewegung damals weitergegangen wäre, so würde unsere moderne deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert eine parallele Entwicklung erfahren haben, wie die englische, d. h. sie würde auf eigener heimatlicher Grundlage eine Nationalkultur von so starker Intensität geworden sein, dass sie auch die neu entstehende Maschinenproduktion in sich aufgenommen und endlich beherrscht hätte.

Wir wissen, dass bei uns das Gegenteil eingetreten ist. Die Romantik selbst war daran schuld. Nicht ihr positiver Frankfurt-Heidelberger Flügel siegte, sondern der römische, nazarenische, späterhin in einen historisierenden Nihilismus entartende. Aber ich habe nicht ohne Absicht jenen kurzen Vorfrühling der Biedermeierzeit neben unseren heutigen Zustand gehalten. Ich glaube, dass dieser Vergleich anschaulich macht, warum man heute genötigt ist, des langen und breiten über Erscheinungen zu reden, die, wenn sie wirklich das wären, was ihr Name sagt, der künstlerische Ausdruck unseres modernen Lebens, ihnen allen so selbstverständlich sein müssten wie nur irgend eine andere höhere Funktion des Lebens. Das war in der

Biedermeierzeit schon an vielen Orten und in ziemlich weiten Bürgerkreisen der Fall.

Jenes kurze Aufflammen deutscher schöpferischer Kraft hat seinen vollkommensten Ausdruck zwar auch in den Werken einzelner Meister gefunden; aber ebensosehr auch in der Arbeit des Handwerkers, im Stil der industriellen Produkte und des gesellschaftlichen Lebens aller der Volksschichten, welche damals schon wohlhabend und gebildet genug waren. Diese Leute erlebten ihre Kunst, und es war daher auch gar nicht nötig, dass man ihnen ihre zeitgenössischen Meister erst erklärte. Schubert, K. M. von Weber, Lortzing, Schumann, Mendelssohn; Schwind, Führich, Rethel, Ludwig Richter, Jean Paul, Eichendorff, Novalis, sie alle waren, obwohl sie die höchste Kunstform ihrer Zeit verkörperten, unendlich viel volkstümlicher als gleichwertige Meister unserer Tage, ohne dass ihnen eine „innere Kunstmission“ voranging. Ihre Kunstweise war eben nichts anderes als ein vergeistigter Ausdruck der selben Kraft, welche ansetzte, um das ganze Leben der gebildeten Zeitgenossen zu veredeln und lebenswerter zu machen. Es war eine aus heimatlichem Boden und heimatlichem Geiste erwachsende Kultureinheit des Deutschtums im Werden, die auch die bildende Kunst, zunächst die Malerei, umfasste und ihr auch ein Wirkungsfeld bot. Das ist die ungeheuer grosse Bedeutung jener Zeit, die der alberne Hochmut der nachfolgenden, alle echte Kunst und Kultur im internationalistischen Simili erstickenden, Parvenumenschheit glaubte mit dem Worte „Biedermeier“ lächerlich machen zu können.

Nun wenden wir uns jener Zeit wieder aufmerksamen Sinnes zu. Scheint es uns doch, als ob unser heutiges Kulturwerk nichts anderes sei als eine Fortsetzung dessen, was unsere Grossväter damals begonnen, nur dass wir uns natürlich hierbei die Errungenschaften neuzeitlicher Technik zunutze machen. Für die Stellung und Entfaltung der

bildenden Kunst im Leben, der Malerei, der Plastik, der Graphik gibt uns das Studium jener Tage aber sehr lehrreiche Aufschlüsse. Es zeigt uns, dass diese „freien" oder „hohen" Künste erst dann einziehen in das Haus des wohlhabenden Bürgers, in das breitere Volksleben, wenn die Kultur auf streng heimatlicher, landschaftlicher Grundlage sich so intim und so charakteristisch entwickelt hat, dass sie eine eigenartige, eine künstlerische Gestaltung der Wohnung nnd ihrer Geräte, dass sie eine schöpferische, dem Volkswesen sich innig anpassende Lebensform vorbringt.

Was nun die Malerei im besonderen anbelangt, so führt in den Schulen des Mittelrheins, wo Frankfurt bis zum Ende der letzten Regungen guter deutscher Kulturtradition ein Mittelpunkt blieb, die Überlieferung von den Holländern und den Männern des Thorane-Kreises ungebrochen weiter und aufwärts, über den trefflichen Jakob Fürchtegott Dielmann aus Sachsenhausen (1809—1885), der freundliche Dorfbilder respektabel zu malen wusste, über J. und Peter Becker, die Darmstädter Schilbach und Lucas, die Heidelberger Fohr und Fries (Rottmannschüler), Karl Morgenstern u. a. bis zu den beiden Höhepunkten, welche die mehr nazarenisch gesinnten Meister Veit, Pforr, Rethel und Steinle mit ihrem Nachfolger Steinhausen auf der einen, die Cronberger Schule, Viktor Müller und die durch Leibl angeregten Meister wie Eyssen, Burnitz, Scholderer, Thoma auf der anderen Seite markieren. Von Steinle führt ferner eine kaum beachtete, aber nicht unwichtige Linie nach England, denn kein Geringerer als Lord Leighton war Steinle-Schüler in Frankfurt. Wilhelm Trübner brachte dann später den absoluten Positivismus der malerischen Form in den Heimatgau zurück, während durch Pidolls langjährigen Aufenthalt in der alten Kaiserstadt die dortige Künstlergruppe auch mit der Sphäre des Marées-Kreises in Fühlung trat. So hat denn Frank-

8

furt bis zu dem Ende des Jahrhunderts für die deutsche Kunst, auf die es ankommt, eine ausserordentlich wichtige Rolle gespielt, und demgemäss tratt die Metropole des ältesten und reichsten deutschen Kulturgebietes, des Rhein-Mainwinkels, auf den Retrospektiven auch sehr in den Vordergrund, namentlich durch A. Burger, den erst im Jahre 1905 hochbetagt verstorbenen Senior der Cronberger, dessen „Judengasse", dessen Wirtsstuben mit rauchenden Bauern, dessen Volkstypen und Interieurs wahre Kabinettstücke sind. Von Viktor Müller ist zu sagen, dass sein berühmtes Pinakothekbild (Romeo und Julia) durch bisher unbekannte kleinere Arbeiten („Salome", die Rothaarige mit nackter Brust, Schneewittchen, Seidenpintscher) an malerischem Werte nicht unbeträchtlich übertroffen wird. Aber an Glut der farbigen Erscheinung kann er sich, so viel er auch bereits vermochte, doch nicht messen mit dem genialen Hanauer F. K. Hausmann (1825—1886), dem Jugendfreunde und Pariser Genossen Feuerbachs, dessen Vorstudien zu einem „Galilei vor dem Konzil", dessen „Audienz beim Papste" (der fabelhafte grüne Teppich!), dessen „Kardinäle", dessen „Galeerensräflinge von Brest" Symphonien von prangendem Scharlach, Blutrot, Beduinenbraun über Lila nach Grün, Citron und Weissgelb in einer Glut aufleuchten lassen, die für jene Zeit in Deutschland unerhört ist. Auch eine wertvolle Entdeckung! — L. Eyssen (gest. 1899 in München) war sein Schüler und brachte Hausmanns blühende farbige Form dem Leibl-Kreise zu, dem er zeitweilig angehörte. Von ihm hat die National-Galerie das ausserordentliche Interieur mit der sitzenden Gestalt seiner Mutter und einen „Wiesengrund" von 1870, der schon durchaus „pleinair" gemalt ist, aber nicht so pöbelhaft und formlos, wie man später für die Ausstellungen zumeist pleinair machte, sondern mit feinfühliger Weiterbildung des in der Cronberger Schule fortgepflegten landschaftlichen Prinzips. — K. P. Burnitz

(1824—1886) prägte diesen Stil dann noch kraftvoller aus, wenigstens in seinen Jugendarbeiten wie den „Weiden" aus den sechziger Jahren. A. Schreyer (1828—1899), der tüchtige Pferde- und Orientmaler, und O. Scholderer (1834—1902), dieser in seinen frühen Stilleben und in seinem wohl von Steinle beeinflussten „Geiger auf der Turmstube" standen auch zeitweilig in diesem guten Geiste, dem heute noch ein Fritz Boehle in Frankfurt unbeirrt und trutzig die Treue hält.

In Darmstadt, in Mainz, in Mannheim, Heidelberg und Karlsruhe und anderen kleineren Mittelpunkten jener Gaue ist die Entwickelung genau so vor sich gegangen bis zum heutigen Tage. In allen diesen Orten ist noch viel unbekanntes Kunst- und Kulturgut zn heben, wenn auch die bedeutendsten Talente zumeist „ausser Landes" zogen, mit Vorliebe nach München. Das Auftreten der beiden, sich der heimischen Mundarten bedienenden Dichter-Humoristen Fr. Stolze in Frankfurt und Ernst Elias Niebergall in Darmstadt um die vierziger Jahre ist als eine Parallelerscheinung zur Fortdauer der bodenständigen Tradition in der Bauweise, Wohnungsgestaltung und Malerei innerhalb dieser Gebiete leicht verständlich. Auch sie, vorzüglich der Dramatiker Niebergall*), sind als Dichter unendlich wertvoller, sind mehr Dichter als gar manche „Grösse" der offiziellen Literaturgeschichte, so wie ein in guten Verhältnissen errichtetes vormärzliches Bürgerhaus mehr und echtere Architektur ist als ein prunkvoller Palast in akademischer Talmi-Renaissance.

---

*) E. E. Niebergall, Dramatische Werke, herausgegeben von Georg Fuchs, Darmstadt 1894.

8*

X. ALT-MÜNCHEN

Was bisher nur als Vermutung ausgesprochen werden konnte, das darf man nun als feststehende Tatsache behaupten, dass nämlich unter dem wüsten, spektakulösen Oberflächengetriebe der offiziellen Afterkunst und im fortgesetzten geheimen Kampf mit dieser eine organische Entwicklung echter malerischer Anschauung und Form in München vor sich ging. Sie reicht von der Sprengung der holländischen Epigonen-Tradition und der Rokoko-Schablone bis zum heutigen Tage und hat in dieser Zeit nicht einen Augenblick aufgehört, wenn auch der üble Talmiglanz der romantischen Theatralik, der historischen Stilhuberei und der parvenühaften Massenware sie zeitweise in Vergessenheit gebracht hatte.

Der früheste Meister unter allen, die hier mitrechnen, J. G. v. Edlinger (1741—1819), ist geradezu der Typus jener Kleinmeister, in denen die grosse Tradition der Holländer ausklang. Er war ein Schüler des G. des Marées, von dem einige Bilder in Schleissheim aufbewahrt werden, just an der gleichen Stätte, da die Werke des trotzigen Genius zur Rast kamen, der den Namen Marées zur höchsten Ehre bringen sollte, und der vieleicht ein Nachkomme jenes in Amsterdam und Venedig gebildeten Rokokomalers gewesen ist. Edlinger ist ein später Enkel der grossen Holländer Rembrandt und Hals. Ganz naiv, ohne die protzige Museumspose, mit welcher die bewussten Imitatoren der späteren Talmizeit jene Meister nachäfften, sucht er in ihrer Formensprache das auszudrücken, was ihm erscheint. Man ist keinen Augenblick im Zweifel, welcher Zeit diese Bilder angehören; kein Versuch der Maskerade beeinträchtigt ihre durch und durch anständige Sachlichkeit. Und darum haben sie auch den Stil ihrer Zeit, drum erfreuen sie uns als etwas Neues, Echtes, Freies, wenn auch die Technik der grossen Meister, von denen diese Art des malerischen Vortrags stammt, arg vergröbert erscheint. Man darf sagen, dass Edlinger neben

Chodowiecki und Seekatz der malerisch höchststehende unter allen Deutschen war, in denen damals, in Goethes Jugendtagen, die alte Tradition ausstarb. Von den neuerdings wieder hervorgeholten Bildern waren das Selbstbildnis, die Münchner Bürgersfrau mit der zinngedeckelten hölzernen Bierkanne, zwei weibliche Bildnisse in der Art des Frans Hals, die sitzende weibliche Halbfigur in Weiss, das Suttner-Porträt und der Studiumkopf einer alten Frau, die ihre Suppe löffelt, zu seinen stärksten Arbeiten zu zählen. Am köstlichsten repräsentieren ihn aber die Duschlschen Familien-Konterfeis: Torbräuwirt und Torbräuwirtin und dazu der Pfarrer Duschl aus der Au. Sind das Leute! Derber, kerniger deutscher Kleinbürgerschlag in seiner ganzen schlichten, von alters her überlieferten Kultur mit sichtlichem Wohlbehagen aufgefasst und hingesetzt. Rembrandts Vorbild ist unverkennbar, aber alle Achtung vor dem Pinsel, der das Pelzwerk, das Brusttuch und das Häubchen der Torbräuwirtin gemalt hat!

Nicht übel waren auch einige Arbeiten „Unbekannter", die vor einigen Jahren im Münchener Kunstverein auftauchten und die vielleicht auch dem wackeren Edlinger nicht ferne standen. Da war ein eleganter Weltmann, dem man gewiss nicht ansehen würde, dass er ein Augsburger Bischof ist, wenn das edelsteingeschmückte Kreuz nicht aus dem Jabot blinkte, nicht mehr als gerade nötig ist und obenhin wie ein Orden wirkend — es war ja damals noch die lustige Zeit der bischöflichen Höfe. Da begenete man denn auch noch solch kecken, herausfordernden Beautés, wie wir sie zugleich im gefälligen Werke eines anderen Unbekannten geschildert sahen: von süsser, kultivierter Frechheit, Geschmack, Koketterie, Hinterlist, intriganten Hintergedanken und was man sonst brauchte, um an späten Rokokohöfen zu reüssieren. Köstlich hob sich das lachsfarbene Seidentuch, das die rechte Brust verhüllt, aus dem duftigen Pelze, während die

etwas freche linke Brust in geschmackvollen, von grünlichen Tönen vibrierenden Schatten liegt, geliebkost von einem Streifen nach Blau gemilderten Grüns, und die bräunliche Naturfarbe des hochgetürmten Haares schimmert sehr pikant durch das graue Weiss des Puders durch. Die Leute von damals wussten doch schliesslich noch, was Malerei ist. Es scheint, dass Edlinger um 1800 herum auf seiner Höhe war und dass er als Haupt einer kleinen Schule zu betrachten ist. Der Hof- und Porträtmaler M. Kellerhoven (1758—1830) z. B. hat vieles mit ihm gemeinsam.

Matthias Klotz d. Ä. (1748—1821) ist schon nicht mehr so ganz ein Ausläufer der alten holländisch-rheinischen Tradition. Er ist malerisch geringer als Edlinger; seine Köpfe sind durchwegs hart in der Modellierung und in der Behandlung von Licht und Schatten. Die Bedeutung des älteren Klotz liegt aber in der Behandlung der Trachten. Hier geht er wesentlich über die Grenzen der damaligen Manier hinaus und beweist eine Kühnheit, eine Anschauungsfülle, eine Intensität des Farbenempfindens, die jeden verblüffen muss, der sich die Mühe nimmt, in die Materie seiner Kostümeinzelheiten einzudringen. Da sind handgrosse Stellen, bei denen man gestehen muss, dass eigentlich erst Trübner wieder ähnliches gebracht hat. Wie pompös ist das Schwarz des Rockes auf dem Amberger-Bildnis! Dazu das dunkle Hagebutterot der Halsbinde, das durch die schwarzen und gelben Tupfen dem Rockton wieder genähert wird, und endlich gar das tollkühne Zitrongelb des Gilets mit stumpfblauen Tupfen! Ebenso delikat ist der Geschmack in dem farbigen Aufbau des Miederschmuckes eines Frauenporträts: dunkelscharlachrotes Brusttuch, dessen kecker Ausschnitt von einer Silberfiligranbrosche belebt wird, das Mieder selbst zeigt Goldlitzen, Silberborten und grünliche, nach Silber hin modulierte Seidenschleifen auf Schwarz, dazu olivgrüne Rockärmel. Es ist ganz wundervoll, dem melodischen Zug dieser weichen,

tiefen, duftigen Farben miterlebend zu folgen durch lauter Harmonie-Übergänge aus Silber und Schwarz, Oliv und Gold, Scharlach und Grau, und alle diese Gruppen werden wieder mit souveräner Eleganz vielfältig gegeneinander kontrastiert, endlich alle mit flüchtiger, aber plötzlich packender Kaprize in den silbernen Filigranringen mit Granaten noch einmal auf dem starren Fleischton aufblitzen lassen. Er muss ein merkwürdiger Mann gewesen sein, dieser Matthias Klotz. Er muss über das Problem der Farbe viel nachgedacht haben, das sieht man an seinen Bildern. Aber es ist uns auch literarisch bezeugt. Im Januar 1810 schreibt Klemens Brentano an den Hamburger Maler-Mystiker und Farbendeuter Runge: „Da ich vor ungefähr einem Jahr in München war, hörte ich von einem Freund, dass ein dort lebender alter Mahler, Namens Klotz, seit 40 Jahren in gänzlicher Abgezogenheit von der Welt ein System des Lichts und der Färbung in der Malerey ausgearbeitet habe, welches von der wunderbarsten Consequenz und Tiefe sei." Das Büchlein ist auch Goethe zu Gesicht gekommen, und der hat es freudig begrüsst. Wer weiss, was daraus geworden wäre, wenn nicht die klassizistisch-nazarenische Sintflut hereingebrochen wäre und auch diese Grundlagen zu einer echten malerischen Entwicklung hinweggeschwemmt hätte!

Denn um eine solche handelt es sich in der Tat bei diesen Bestrebungen des seltsamen kgl. bayerischen Hofmalers! Er analysiert das farbige Phänomen schon so tief, dass wir eine hohe Kultur des Auges und einen grossen Reichtum an farbiger Anschauung bei ihm voraussetzen müssen. Er sagt z. B. in der Ankündigung*) seiner Farbenlehre: „... in dem Grade, wo alle drei verschiedenen Farbkräfte in gleicher Kraft zusammen vermengt sind, entsteht die einzig richtige Neutralität aller Buntheit, die Tote Unfarbe. Hierbei

*) Erschienen 1810 zu München.

ist noch zu erinnern, dass die Tote Unfarbe nicht mit dem vulgären Schwarz verwechselt werden darf. Was man gewöhnlich schön Schwarz nennt, ist mehr eine dunkelste Tinte von gebrochenem Blau. — Das vulgäre Schwarz ist dunkler wie die Unfarbe, und die Unfarbe finsterer wie Schwarz". — Er hat ausprobiert, dass „unserem beschränktem Gesichtssinne nicht um eins weniger und nicht um eins mehr als 777" Farbennuancen unterscheidbar seien. Er hat diese Nuancen auch in Tafeln skalenartig festgelegt. Doch fand er offenbar keine Liebhaber mehr dafür. Szhon war die „gute alte Zeit" in München offiziell ihrem Ende nahe. Die Maler, die nachher Mode wurden und für grosse Meister galten, brauchten keine 777 Farbennuancen. Du lieber Himmel!

In den tastenden Versuchen jener Maler aber, die zuerst aus der Konvention einen Ausweg suchten, ist schon das ganze Formprinzip der späteren Meister wie Leibl vorgebildet. Auch Ignaz Aloys Frey (1754—1853) scheint zu diesen „Primitiven" moderner malerischer Form in Deutschland gerechnet werden zu müssen. Er ist ganz verschollen. Die Literatur weiss nichts von ihm. Nun tauchte da auf einmal ein Frauenbildnis von ihm auf, philiströs-biedermeierisch, wie sichs für die 30er Jahre gehört, in denen es entstund; technisch ganz simpel und unbeholfen, voller Ungeschicklichkeiten, trocken und hart. Aber durch und durch sachlich, ehrlich, offen das aussprechend, was der Künstler erlebte, das farbige Ereignis, das in seiner Seele vor sich ging, unvermittelt darstellend, ohne ein Schema, ohne eine Konvention. Man denkt hier ganz unwillkürlich etwa an den frühen Trübner: das Mädchen mit dem Butterbrot auf dem geblümten Sofa, das die Nationalgalerie besitzt, erscheint in weiter, weiter Ferne als die Erfüllung dessen, was diesem vergessenen, einfältigen Münchener Malersmann ein halb Jahrhundert früher schon im Herzen drängte. Die punktierte

Bluse der Münchener Bürgersfrau ist mit der nämlichen Sachlichkeit und Unmittelbarkeit gemalt wie der geblümte Sofaüberzug auf dem berühmten Bildchen Trübners; hier gibt es keinen prinzipiellen, sondern nur einen Gradunterschied. Selbstverständlich hat die offizielle „Kunst" von diesem obskuren Herrn Frey keine Notiz genommen. Sie, die eine so gelahrte Talmi- und Imitationskunst in Scene setzten, hatten für dergleichen ehrliche, anständige Leute nichts als masslose Verachtung. — Ähnliche Gefühle steigen in uns auf, wenn wir durch den Bamberger Jos. Dorn (1759—1841) erinnert werden, dass solch' eine anständige Kunstweise sich damals auch in den kleineren Städten aus der konventionellen Rokokorepräsentation herauszuschälen begann. Dorn war Schüler und Schwiegersohn des Pommersfelder Hofmalers Treu. Er malte sich im Kreise seiner Kinder, an der Staffelei. Seine „Alte", die geb. Treu, sitzt ihm und hat dazu, wie sichs gehört, ihre monumentale Staatshaube aufgetan. Die Haube ist gar sorgsamlich gemalt. Überhaupt: die Haube war für diese spiessbürgerlichen Primitiven der modernen deutschen Malerei das, was für die Pariser der nackte Frauenleib war: das Problem! Das sagt alles für die kulturelle Situation. Merkwürdig war auch ein Atelier-Interieur, welches in der Münchener Retrospektiven neben dem Dornschen Familienbilde hing. War es auch von Dorn? Man möchte es einem sehr geschickten Maler zuschreiben, der den Delfter Vermeer studiert hat. Aber in der farbigen Anschauung der im ungebrochenen Lichteinfall förmlich aufglühenden Waffen, Jagdbeuten, Stoffe, besonders aber der Tischdecke und des Pelzmantels waren eigene Erlebnisse verwertet.

Sogar Joh. Georg v. Dillis (1759—1841), als hochgelehrter, weitgereister Direktor und Organisator der Pinakothek doch eigentlich von Amts wegen auf strikte Konservierung des Althergebrachten vereidigt, sogar er wagt schon

ein ganz klein wenig über das holländisch-konventionelle Landschafterschema hinauszugehen. Sein „Tivoli", vorn noch ganz in der harten Manier, zeigt nach hinten eine Spur von Aufhellung — wie den leisen Abglanz eines kommenden Tages — umso merkwürdiger, als sein jüngerer Bruder und Schüler Cantius Dillis (1779—1856) gar nichts anderes ist als ein Ausläufer der Museums-Holländer.

Derjenige Meister unter den „Alt-Münchnern" aber, der das moderne Kunstprinzip zuerst frei und sicher, wenn auch in den Ausdrucksmitteln noch beschränkt, zum Durchbruche bringen sollte, das war Wilhelm v. Kobell (1766—1855).*) Wer die etwas pedantischen Tableaus im Münchner Armee-Museum sieht, der wird geneigt sein, ihn für einen militär-fachlichen Vedutenmacher anzuschauen, und nicht verstehen, warum dieser Maler als eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der neueren deutschen Kunst zu gelten habe. Er selber hat sich's wohl auch niemals träumen lassen; er hat gewiss nichts anderes beabsichtigt, als recht pedantisch-exakte Ansichten von Schlachten, Belagerungen, Wettrennen, Pferden, Tieren und Landschaften zu liefern, Ansichten, auf denen „alles stimmte" und die seine Auftraggeber durch ihre sachliche „Richtigkeit" befriedigten. Dadurch aber gerade brachte er die ausgeleierte Holländer-Walze zum Brechen, dadurch gerade stellte er sich

*) Er war der Sohn Ferdinand Kobells (1740—1799), eines Schülers Verschaffelts in Mannheim, der seit 1778 als Galeriedirektor in München lebte. Die Kobells stammen aus Frankfurt a. M. Ein Zweig der Künstlerfamilie wurde nach Holland verpflanzt. Ein Bruder Ferd. Kobells und Oheim Wilhelms, Franz Kobell (1749—1822), war ebenfalls in München tätig. Goethe nannte ihn den ersten Landschafter seiner Zeit. Wilhelm bildete sich hauptsächlich nach Wouvermann. Seine Hauptauftraggeber waren die bayerischen Könige, der hohe Adel und die Offizierkorps, in deren Besitz sich noch unbekannte Schöpfungen seiner Hand befinden, die verdienten, ans Licht gezogen zu werden.

unmittelbar und unbekümmert vor die Natur. Er ist der erste „Impressionist“ in Deutschland, ja er ist es längst, ehe in Paris sich dieser neue Weg zur malerischen Kunstform auftat. Seine Technik gab nicht viel her; ihm fehlte die gewaltige Ahnenreihe fortzeugender Meister, welche den französischen Bahnbrechern ein äusserst verfeinertes und trainiertes Auge vererbt hatte. Er musste sich mit wenigem behelfen, so gut es gehen wollte; er war auf sich selber angewiesen, und es ist eigentlich erstaunlich, wie viel er trotzdem „fertig gebracht“ hat. Ich habe sogar den leisen Verdacht, dass der vortreffliche Kobell sich heute nicht wenig wundern würde, wenn er sähe, welche von seinen Bildern uns so überaus merkwürdig erschienen. Ja er würde sich vielleicht sogar ein wenig über uns lustig machen, denn er selbst hat diese Sorte wohl gar nicht recht ernst genommen. Er hielt von Haus aus als Enkel der braven, gutbürgerlichen Kleinmeister des Main-Rheinwinkels, von denen ja Seekatz und Fiedler durch Goethe literarische Persönlichkeiten geworden sind, die „Holländische Sauce“ für das „Einzigwahre“, und nur, weil man mit dieser Sauce den militärischen Gamaschenknöpfen nicht exakt und proper genug ihre Uniformen, Rösser, Geschützschrauben und Gefechts-Topographien abschildern konnte, nur deshalb ging er von ihr ab. Diese Leute waren nicht „künstlerisch“ genug veranlagt, um das Malerisch-Tonige zu verstehen. Gut, malen wir ihnen 'was ohne allen tonigen Zauber! Das wird wohl der Gedankengang sein, der unseren Kobell in seinem Innern bewegte, als er das Unerhörte wagte, der Natur unmittelbar gegenüberzutreten, ohne ein Schema zwischen ihr und sich zu dulden. Damit war das moderne Prinzip in Erscheinung getreten. Denn Kobell war ein Künstler, d. h. eine Natur, welche die Harmonie der Erscheinungswelt empfand und, wenn auch noch mit bescheidenen Mitteln, unverfälscht wiederzugeben die Kraft hatte. Es ist verwunderlich zu hören,

aber es lässt sich exakt beweisen: sein „Pferderennen“ enthält in Keimen schon alles, was später durch Manet Gemeingut der malerischen Weltkultur werden sollte. Als er dieses Bild (Historisches Museum der Stadt München) malte, hatte offenbar die neue Anschauung und Technik schon für ihn Reiz gewonnen, und er pflegte bereits bewusst und geflissentlich, was er ursprünglich nur so nebenbei gemacht hatte.

Absolut „impressionistisch“ ist auf dem Bilde die Behandlung des Zeltes mit den Truppen und der Menschenmenge darum; diese ist, fast schon nach der Methode der pointillistischen Farbenzerlegung, in „lebenden“ Punkten von Braun, Rot, Oliv, Gelb und erdigen Tönen notiert, das Zeltdach nimmt in das Weiss der Leinwand die blauen Reflexe des Himmels und die grünen des Wiesenplanes auf und moduliert köstlich zwischen diesen beiden grossen Dominanten der Gesamtharmonie. Die bewegte Menge ganz vorn am Bildrand ist ebenfalls ganz impressionistisch; hier überwiegen Braun und Schwarzgrau, wogegen die mehr mit blauen und hellgrauen Punkten durchsetzte Menge des Mittelplanes dichter in Luft gehüllt und so ferner erscheint. Hie und da setzt sich ein schmückendes Rot durch in der kompakten Menge des Vorderplanes: hier ein Frauenhut, dort ein Schal, eine Uniform. Über allem die scharfe, blanke Luft der Hochebene bis zu dem gezackten Rand der Berge hin, die ganz ähnlich gesehen sind, wie sie Toni Stadler später auf seinen Bildern angab. Wir haben es also hier mit den Anfängen einer impressionistischen Malform zu tun, die ganz aus der Atmosphäre Münchens und des Voralpenlandes gezeugt ist und eben dadurch handgreiflich dartut, dass wir die neuesten Pariser nicht nachzuäffen nötig hätten, wenn wir nur unsere heimatliche Überlieferung allezeit anständig verwaltet haben würden! — Ein Meisterstück ist die dichte Gruppe von Menschen und Pferden rechts vorn. Die Konturierung und Modellierung durch „ver-

schwindende Flächen" kann gar nicht graziöser durchgeführt werden und — wie man uns versichert — ist doch gerade diese Methode die wichtigste und unerhörteste Errungenschaft, die wir dem Pariser Impressionismus verdanken!

Wenn wir uns einmal von dem Vorurteil freimachen, als ob die „impressionistische" Anschauung nur in der weichen, feuchten Atmosphäre der Meeresnähe möglich sei, wenn wir uns als selbstverständlich gegenwärtig halten, dass sie anderwärts geradesogut denkbar ist, aber auch naturnotwendig zu anderen Formen führen muss als an der Seine oder in Pont Aven oder in Arles, so kann uns die blanke, glatte Helle der Kobellschen Bilder nicht mehr abhalten, ihn den ersten Impressionisten beizuzählen; es ist die Luft des Hochlandes, das schmetternde Gefunkel der Farben, das an klaren Tagen über unseren Gauen brennt, das seinen Stil bestimmt. Wie er z. B. den Akkord „Tegernsee" erwischt in dem Einklang des Blaugrün der Waldberge mit dem Grünblau des Sees — das ist absoluter „Impressionismus" trotzdem, nein, weil der Akkord ein harter Dur-Klang ist. Auch andere von seinen Ölbildchen auf Papier sind höchst reizvoll in ihrer frischen Unmittelbarkeit und ungetrübten Sachlichkeit. Die „Überfahrt" der Schleissheimer Galerie steht der spätholländischen Konvention noch näher, aber es ist ganz köstlich, wie die elegant gegliederte Gruppe — ein Kavalier, der einer vom Pferde abgesessenen Dame die Hand reicht, um ihr in einen Nachen zu helfen — vor den mattgrau verschwindenden Bergwänden steht und dem gelb und gelbblau schillernden Fluss. Dreissig Jahre später malte er das Bildchen „Auf hochgelegener Landstrasse", das an Unmittelbarkeit der Anschauung gar nicht zu übertreffen ist und mit keinem alten Schema auch nur das geringste zu tun hat. Eine rein empfindende Menschenseele vor der Natur, weiter hat dies Bild keine Voraussetzung: ein Bauer in gelber Jacke

mit zwei Gäulen und einem halbgeschorenen Spitz steht bei einer Frau, die einen Sack auf dem Kopfe und ein Wickelkind auf dem Arme trägt, dabei ein Junge, der auf einer Pfeife bläst, und ein paar Ziegen. Weiterhin ziehen drei Wanderer auf der Strasse hinauf, tief unten hin geht die Landschaft in die leider zerstörte Ferne. Wer dies Bildchen gegen die holländischen Genres dieser Art hält, muss gestehen, dass da eine ganze Welt dazwischen liegt. Es ist ein neuer Rhythmus darin, eine neue Farbenanschauung, ein ganz anderes Auge. Aus dieser Kunst konnte alles werden. Es ist nichts daraus geworden — dank den neuen „Rafaels" und „Michelangelos" der offiziösen Akademien, dank den Imitatoren und Effektmachern der Gründerzeit! Es ist so lächerlich leicht, über das Unglück des deutschen Volkes in der Kunst zu spötteln und sein böses Maul darüber aufzutun: aber nachzuweisen, wer das Unglück verschuldet hat, das hat noch keiner so recht gewagt.

Kobells „Belagerung von Kosel" (1808) trägt noch etwas die Spuren des Übergangs aus dem holländischen Schema in die freiere Anschauung. Der Vordergrund steht wie eine konventionell-theatralische Ouvertüre hart und trocken vor dem zart empfundenen Aufbau der mittleren und hinteren Pläne. Merkwürdig sind die kahlen Eichbäume, die in ihrem Astwerk stark an K. D. Friedrich erinnern. Eminent ist die Sachlichkeit in der Gruppe von bayerischen Infanteristen vorn links und dem Spitz. Pferde „konnte" Kobell noch nicht damals — später umso besser, wie aus dem Jagdbild des Weimarer Museums und aus dem Aquarell ersichtlich, das der achtzigjährige Meister mit erlesener Eleganz in das König-Ludwig-Album entwarf —; das „Schema" seiner Rosse überrascht durch die Ähnlichkeit mit dem des alten Regensburger Schlachtenmalers Altdorfer, dessen Geist überhaupt in Kobell fortzuleben scheint. — Ganz grossartig ist die monumentale Vereinfachung des Landschaftlichen in dem

Bilde: wie aus dem dunklen Mittelplan, in dem das Gefecht wütet wie ein graues Ungeheuer, die Helle sachte aufwächst, förmlich emporkletternd an der Silhouette der Stadt und dann plötzlich aufspringend an den Türmen, endlich an den fernen Bergen in den stillen Glanz des Äthers hinein verhauchend: das ist von wunderbarer, dramatischer Architektur. Der blinkende Strom ist mit einer grossartigen Geste davor hinausgeführt, bis auch er in der fernsten Tiefe in einer Lichtader ausglimmt. — Übrigens war Kobell auch ein glänzender Radierer. Und noch einmal: aus dieser Kunst konnte alles werden. Kobell ist nur deshalb kein „Bahnbrecher" geworden, weil man die Bresche, die er mit zähem Mute in die abgestorbene Konvention gelegt, wieder mit historischem Gerümpel, effektvoller Virtuosenmache und naturalistischem Kitsch jahrzehntelang verstopft hielt.

Joseph Hauber (1766—1834), der den älteren Kobell um die Jahrhundertwende noch porträtiert hat, ist in seiner treuherzig-philiströsen Weise doch auch ein Vertreter einer sachlich-anständigen Kunstübung gewesen. Seine Art hat etwas Handwerksmässiges; seine Konterfeis sind gutbürgerliche, behäbige Hausmannskost, ziemlich grob und ungehobelt, aber dafür auch ohne Falsch, ohne Pose, ohne Trübung des Kolorits durch konventionelle Tonigkeit. Besonders kraftvoll sind seine Doppelbildnisse, wie z. B. Platzlbräuwirt und Gattin. Was uns daran geradezu rührt, das ist die Haltung der beiden: so ohne alle Affektation und Pose, schlicht, fast gross steht das vor uns, echt und recht und von jener altväterlichen Würde, die dem deutschen Bürgertum vom alten Schlage sein Gepräge gab! — Oder gar die kernigen Konterfeie des Bichlbräu Hierl und seiner Ehefrau: urechte Münchner Rasse. Und wie diese Rasse in München noch aufrecht steht, so auch die Gabe, sie künstlerisch voll und stark auszuprägen. Man denkt vor diesen famosen Charakterköpfen des wackeren alten Hauber unwillkürlich an die baye-

rischen Quadratschädel, die Jung-Lenbach fast als Bub schon so überwältigend scharf hinzusetzen verstand, und dann an die prachtvollen Münchner Typen, wie sie Ruederer in seiner Lola-Montez-Komödie „Morgenröte“ auf die Beine gestellt hat, dass es eine Freude ist. Einen organischen Farbenaufbau hat er in dem „Familienbilde“ bei General v. Malaisé in München noch kaum zustande gebracht; höchstens könnte man von einem Versuche sprechen, das Blutrot, das in dem Umhange der Mutter am leuchtendsten konzentriert ist, „leitmotivisch“ durchzuführen. Es klingt wieder an im Rot der Lippen und der Ohrmuscheln und auf dem Apfel, den der Junge in der Hand hält, auch gedämpft in dem Lackanstrich des Tisches, um den die Familie ernst und würdig zusammensitzt. Allerliebst ist das Blond des Bubenkopfes angegeben, kraftvoll das stumpfe Schwarz im Rock des Vaters, das energisch gegen das lichte Weiss in dem Gewand der Mutter kontrastiert. Des modelé der Gesichter ist auch seine schwächste Seite. Aber wenn man damit die starre Süsslichkeit der nazarenisch-klassizistisch verbildeten Späteren vergleicht, so kann man auch hier nur wieder tief beklagen, dass die sachliche, würdige Bildniskunst, wie sie Hauber vertrat, nicht weiter entwickelt worden ist.

Von Jakob Dorner d. Ä. (1741—1813) sind nur ziemlich indifferente Bilder bekannt; dagegen stellt sein Sohn und Schüler Johann Jakob (1775—1852) im Verein mit dem berühmtesten und entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Dornerschüler Wagenbauer (1775—1829) den Grundstock der landschaftlichen Früh-Münchener dar. Beide waren auch Mannlich-Schüler und dadurch schon auf den holländischen Typ gedrillt; der jüngere Dorner hat auch Claude Lorrain studiert, aber der Drang, sich von der Konvention zu befreien und der Natur unmittelbarer entgegenzutreten, ist doch auch bei ihm bemerkbar. Manche seiner Bilder haben infolgedessen etwas Zwiespältiges. In den Vordergründen, besonders

in der spitzpinseligen, filigranartigen Behandlung des Laubwerkes und in den harten Lokaltönen der Staffage bleibt er meistens beim alten Schema. Aber in der Auffassung und Anlage von Luft und Wolken und Wasser tastet er nach Aufhellung und breiter Pinselführung. Dieser Zwiespalt ist namentlich auffällig in der grossen Ansicht Münchens im Bayerischen Nationalmuseum, auf der die vorderen Bäume samt Staffage wie eine Kulissenumrahmung wirken, durch die hindurch erst der eigentliche Raum des Bildes mit seiner gut organisierten Luftperspektive und dem von der Untermalung ausstrahlenden diffusen Lichte sich auftut. Ganz modern und frei behandelt ist vorzüglich die linke Partie des Hintergrundes, der hinter Grün emporsteigende Aufbau grauvioletter Töne: die dunstige Stadt, die feuchte Ebene, dann eine Ahnung von der Gebirgskette an der Stelle, wo die Töne ins Gelbliche aufhellen, und schliesslich, in feiner, orange-grüner Glut, die Streifen der Abendwolken: so kommt eine reiche Ferne, eine tiefe Raumwirkung rein durch die Architektur der Farbe zustande.

Wagenbauer ist eigentlich noch viel mehr im holländischen Schema befangen gewesen; aber er beherrschte es mit solch aussergewöhnlichem technischen Geschick, dass er den um Ausdrucksmittel verlegenen deutschen Malern ein Führer werden musste. Er hat „Schule“ gemacht. Sein Einfluss reicht weit in alle deutschen Gaue hinaus und reicht auch weit hinein in die Entwicklung. Denn wenn Wagenbauer sich in seiner Anschauung auch niemals so radikal von der Konvention losgelöst hat wie etwa Kobell, so ist er doch vor der Natur nicht ganz als ein automatisch rubrizierender Klischeemensch dagestanden. Er hat das Schema mit neuer, lebendiger Vorstellung erfüllt — darin unterscheidet sich eben derjenige, der eine überkommene gute Tradition ehrlich und anständig fortführt, von dem, der irgend einen alten Stil willkürlich nachäfft, um mehr Effekt zu machen.

So ist Wagenbauer für die Entfaltung einer Schule von Landschaftern und Tiermalern in München von grösster Bedeutung gewesen, wenn auch erst nach Jahrzehnten, nachdem die allerschlimmste Stilmache ausgetobt hatte, das stille, bescheidene, anständige Fortwirken seiner Art erkenntlich geworden ist. Sogar Schwind hat in seiner Malerei offenbar recht viel vom alten Wagenbauer. Man betrachte z. B. einmal die Farren und Glockenblumen auf Wagenbauers Bild „Bei Schäftlarn", dazu den Jäger mit dem Hund, den Ausblick ins Isartal: es ist schon viel echte, unromantisch-ungesuchte Waldeslyrik darin — Schwindscher Geist. Sein Bestes gab Wagenbauer aber in den Tierstücken; das Moos der oberbayerischen Hochebene mit den aus mannigfaltigen Verschleierungen hereinblickenden Gebirgszügen hat er schon eindringlich um seine koloristischen Harmonien befragt, und hat Tier und Mensch in die Melancholie dieser Landschaft hineingetaucht und organisch so hineingeschmolzen, dass man von „Staffage" schon nicht mehr reden darf. Wie gross er sehen konnte, das lehrt ein Bildchen bei Dr. v. Bürkel in Fiesole, zwei gelagerte Kühe darstellend, die ein geschecktes Kalb zwischen sich genommen haben. Die Gruppe gibt eine Form, eine Arabeske, wie sie ein früher Japaner nicht ausdrucksvoller aus seinen Visionen hätte schöpfen können. Und wie diese Form der schwer hingelagerten Tiere mit dem schweren, kalten Abendleuchten über den braunen Feldern zu einer höheren Harmonie zusammenwächst, das ist erstaunlich und ist dabei so ganz aus der Voralpenluft geboren, dass man kaum noch an späte Holländer, wie etwa Potter, zu denken versucht ist. Seine kraftvollen Landschaften, in denen er bereits die Licht- und Formenwelt des später in der Münchener Landschafterei bis in die allerjüngsten Tage so hoch bedeutungsvollen Voralpenlandes erfasst, wenn er sie gleich noch durch die holländische Brille sieht, in denen er das Leben des Bauern in einer

Weise darstellt, die sich mit der Empfindungswelt der „Scholle“, der „modernsten“ Münchener Malergruppe, berührt, in denen das Tier schon malerisch so frisch aufgefasst wird, dass man die spätere Münchener Tiermalerschule darin sich ankündigen fühlt: sie sind weit über den Münchener Kreis hinaus anregend gewesen. Auf Wagenbauer gehen zum grossen Teil die tüchtigen Hamburger Kleinmeister zurück.

Das Schaffen Albrecht Adams, des Stammvaters der heute noch blühenden „Künstler-Dynastie“, ist nur in den ganz intimen, ganz unmittelbaren Äusserungen seines Talentes von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Sobald er die Schwelle überschritt, die von der rein und unbekümmert erfassten malerischen Form zum historisch-offiziellen „Schlachtenbilde“ führt, wird er, wie alle seine Zeitgenossen, gläsern, hart, illustrativ-zeichnerisch, mit einem Worte: uninteressant. Es beginnt jene Zeit, wo die talentvollsten Leute das, was ihnen frisch, lebendig und farbig reich vor Augen erschien, für nichts achteten und erst dann glaubten, ein „richtiges“ Bild hergestellt zu haben, wenn sie es „ausgeführt“, d. h. mit einem pedantischen, spitzpinseligen Übertragen auf einen zeichnerischen Grundriss endgültig aller malerischen Werte beraubt hatten. Der Öldruck wird das leuchtende, nur von den „grössten“ Meistern erreichte Vorbild. So weit ist Albr. Adam nun zwar noch nicht geraten; trotzdem haben nur seine Skizzen und Studien für die Nachwelt noch Wert, ganz besonders der flächig breit modellierte männliche Akt (Öl auf Papier) und das „Gestüt“ von 1830, das der Schauspieler K. Dreher besitzt, mit dem frei nach hinten hin abgestuften Blau der Landschaft. Genau so geht es uns mit den anderen Schlachtenmalern jener Tage: K. W. v. Heideck (gen. Heidegger; 1788—1861); er interessiert — wo sein autodidaktischer Dilletantismus überhaupt interessiert — am meisten, insofern er eben nicht „Schlachtenmaler“ ist, sondern „bloss“ Maler.

Th. Mattenheimer (1787—1850), wie Dorn ein Bamberger, hat mit diesem seinem Landsmann vielerlei Gemeinsames: die grundanständige Sachlichkeit und Unmittelbarkeit der Anschauung, die unbekümmerte Schlichtheit des Vortrages, aber auch die übertriebenen Schatten und die harten, in glatten Flächen modellierten Fleischtöne. Doch sind die Augen in dem Bildnisse einer älteren Frau aus der Bamberger Sammlung auffallend lebendig. Mit Hauber verbindet ihn die Kraft und der sichere Geschmack im Farbenaufbau der Trachten und Geschmeide.

Eine seltsame, reizvolle Erscheinung ist Ferd. v. Olivier (geb. 1785, gebildet in Dresden, Paris und Wien, gest. als Akademieprofessor in München 1841). Er rubriziert in der offiziellen Kunstgeschichte als ein „Nazarener". Aber obwohl er diesem Kreise sehr nahe stand und ihren Götzen auch viele und grosse Opfer dargebracht, so hat er sich doch offenbar als Landschafter seine Selbständigkeit gewahrt, und die Rechte seiner malerischen Vorstellung gegenüber den Ansprüchen der zeichnerischen Symbolistik aufrecht erhalten. Er erinnert in dieser Doppelstellung an Wasmann; er war ja auch, wie dieser in Rom dem Einflusse Overbecks ausgesetzt gewesen. Olivier hat sich nicht so recht hervorgewagt mit seiner Auffassung und vielleicht gehofft, es liesse sich beides unter einen Hut bringen. Wenigstens macht die Landschaft von 1835 den Eindruck, als hätte der Künstler viel mehr auf dem Herzen gehabt, als er sich auszusprechen getraute. Der vordere, grundlegende Aufbau, der von Dunkelblau und Dunkelgrün über vielerlei Braun bis zu Hellgelb und Hellgrün geführten Fels- und Erdschichten ist so grosszügig, dass man von fern an die Steinbrüche Constables und Courbets erinnert wird. Die Behandlung des Laubwerkes jedoch und der Ausblick in den hellen Horizont stehen, ähnlich wie bei dem

Tivoli-Bilde*) des älteren Dillis, noch dem holländischen Schema nahe. Bei Olivier ist aber die Tendenz zur Auflichtung deutlicher ausgesprochen; er ist auch unbekümmerter und freier wie Dillis, der im Hintergrunde in italienischer Weise ein Brillantfeuerwerk in Szene setzt. — Dagegen sind die zahlreichen Proben aus dem ausgebreiteten Schaffen der italienischen Malerfamilie Quaglio**) auffallend wenig beeinflusst vom italienischen Vedutenstil und auch dem holländischen gegenüber bemerkt man ein gewisses Streben nach Unmittelbarkeit. Sie haben sich ihren Ruf vorwiegend als Theatermaler und Dekorateure erworben, doch waren auch ihre Architekturbildchen und Genrestücke im Stile Netschers sehr beliebt. Uns fesselt bei Domenico noch die frische Unmittelbarkeit, mit der er etwa einen Dorfweiher auffasste, trotz der Härte und Sprödigkeit der Mache; bei Lorenzo die Urwüchsigkeit in der Beobachtung des Volkslebens. Die kleinen Ölgemälde „Bauernhaus"*) und „Familie in einem Garten am Starnbergersee" dürfen zu den feinsten Schöpfungen sachlich-einfacher Malerei gerechnet werden, die jene Zeit in Deutschland hervorgebracht hat. Lorenz Quaglio tritt in ihnen in eine beachtenswerte, klar ausgesprochene Parallelstellung zu gewissen gleichzeitigen Wiener Kleinmeistern, wie etwa Englert, die auch erst in jüngsten Tagen wieder „entdeckt" und

*) Bei H. v. Schilcher in Dietramszell.

**) Die Familie Quaglio stammt aus Laino nahe dem Comersee. Von dort kam Giovanni Maria 1795 als Hoftheatermaler nach München. Auch Giuseppe ist 1747 dort geboren, 1828 in München gestorben. Seine Söhne sind der Architekt und Dekorateur Domenico (1786—1837), der namentlich auch als einer der ersten Steinzeichner wichtig ist, Lorenzo (1793—1869), der Genremaler, und Simon (1795—1878), ebenfalls Hoftheatermaler. Dieser war auch Schüler seines ältesten Bruders Angelo (1778—1815). — Ein älterer Zweig der Familie ging im 17. Jahrhundert von Laino nach Österreich und hat sich dort ebenso weitläufig verästelt wie die jüngere Linie in München.

ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung entsprechend gewürdigt worden sind. Bei den Quaglios wie bei so sehr vielen anderen Kleinmeistern dieser Frühzeit ist auch die volkstümliche Note ihrer Produktion nicht zu übersehen, weil darin manche Keime zu dem späteren Münchner Illustrations- und Bilderbogenstil enthalten sind.

Nach dieser Richtung wäre überhaupt einmal gründlich zu forschen! Auch die Kunst der Münchner Humoristen, Illustratoren und Witzblattzeichner ist doch nicht vom Himmel gefallen! Auch sie hat ihre Geschichte; die Wilh. Busch, Oberländer, Harburger, Hengeler, die führenden Männer im Kreise der „Fliegenden", der „Jugend" und des „Simplizissimus" haben eine Tradition zur Basis. Drum sei um so nachdrücklicher auf einen so kapriziösen Karikaturisten wie Graf Franz Pocci (1807—1876) hingewiesen. Er war Zeremonienmeister — in der fürs „König-Ludwig-Album" aquarellierten „Allegorie auf die Enthüllung der Bavaria" hat er dies sein Hofamt sehr witzig verulkt — und Hofmusik-Intendant war er auch. Er hat sich ein ewiges Denkmal gesetzt in den Herzen der deutschen Kinder durch die Einführung des Marionettentheaters und durch seine „Lustigen Komödienbüchlein". Ein ganz genialer Kopf, ohne den vielleicht München niemals die Hauptstadt des deutschen Humors geworden wäre! — Ein Blatt wie der „Ewige Jude" ist schlechthin genial in der Konzeption und enthält in nuce die ganze Charakteristik und zeichnerische Phantastik, die später in München zu so reicher Blüte aufgeschossen ist. Erinnern wir uns des vortrefflichen Joseph Petzl (1803—1871), dessen „Mönch im Treibhaus" so viel vom malerischen Humor Spitzwegs hat, und auch des Würzburger Humoristen Hermann Dyck (1812—1874). Seine „offiziellen" Verdienste liegen auf dem Gebiet des „Kunstgewerbes". Uns aber ist er wichtiger als einer der höchst inoffiziellen Väter der modernen Karikaturistenschule

Münchens. Er hat viel für die „Fliegenden“ gezeichnet; jedoch auch seine liebenswürdigen kleinen Ölbildchen und Aquarelle verdienen es, nicht übersehen zu werden. „Der letzte Mönch“, „Die Hora“, „Die Aussichtsterrasse“, die Einblicke in die Gassen und Tore alter Städtchen mit ihrer Krähwinkelpoesie sind Geist vom Geiste Spitzwegs, doch gewiss aus Eigenem geschöpft. Dyck kann uns freilich nur noch als Humorist im illustrativen Sinne fesseln; die reinmalerischen Qualitäten, die Spitzweg mit den Meistern von Barbizon verbinden, mangeln ihm durchaus. Und wie diese, so sollte auch Neureuther, Th. L. Weller, Kaspar Braun, der Begründer der ersten xylographischen Anstalt und der Firma Braun & Schneider, W. v. Kaulbach, Fr. Kaiser u. a. gründlich durchforscht werden. Man wird sicherlich in ihren Gelegenheitsarbeiten, Kneipzeitungen, Skizzenbüchern usw. die Inkunabeln der modernen Münchner Illustrationskunst vollständig beisammen finden. Von Schwind und Spitzweg und dem wundervollen alten Steub ganz zu schweigen! Die Zeitgenossen und die nach Schema F verfahrenden Historiker und Kritikaster des offiziellen und akademischen Deutschlands, ganz befangen in dem romantischen Stilschwindel und in der Geschichts- und Tendenztheatralik, später hypnotisiert von den verschiedenerlei „Modernitäten“, sie haben darauf ja nicht geachtet. Was scherte sie, die grossen Geister, dies kleine harmlose Zeug! Uns einfachen, sachlichen Leuten aber kommt es darauf vor allem an. Meister, deren museale Knalleffekte uns heute absolut gleichgültig sind, haben mit dem Bleistift in der Hand daheim am Familientisch oder auf den biertriefenden Bänken der Kneipe, auf dem Keller zwischen Radischwänzen, Weisswürsten und Senftöpfen kecke Kritzeleien hingeworfen, die für die Entwicklung tausendmal mehr zu bedeuten haben als ganze Quadratkilometer voll Ölfarbe und Anschauungsuntericht in der Geschichte.

In der Künstlersippe Adam erweist sich auch Albrechts, des Stammvaters, Sohn Benno (1812—1892) als ein Träger und Fortbilder der gesunden malerischen Entwicklung. Prinz Ludwig von Bayern besitzt von seiner Hand ein kleines Bildchen: zwei Esel im Stall. Aber unter dem verklärenden Zauber der warmen, lebendigen Lichtflut, die durch die erbärmliche Stalluke in das düstere Loch einströmt, verwandeln sich die räudigen, zerschundenen Bälge der abgetriebenen Sackträger in etwas geheimnisvoll Funkelndes, Reiches, Kostbares. Ihre Streu rechts vorn in der Ecke ist eine Harmonie von Gelb, Grün und Orange, begleitet von einem sonoren Rot, das in der darüber an der Stallwand aufgehängten Decke noch einmal im satten Purpur aufdröhnt. Nur ein echter Künstler verwandelt so mit zauberkräftiger Hand das Unscheinbarste in ein Reich verschwiegener Wunder. Manches ist ihm noch nicht gelungen, z. B. das Grün des Laubwerkes ist hart; die Technik war offenbar noch nicht hinreichend akkomodiert an die erhöhte Empfindlichkeit des Auges. In Verona hat er einmal einen leeren Stall gemalt. Was für Wunder entdeckt er nicht in diesem jämmerlichen Gemäuer! Ziegelrot leuchtets durch den abbröckelnden Verputz, auf dem eine ganze Symphonie von Reflexen in seltsam gedämpften Halbtönen spielt; ein reizendes, kindlich lichtes Farbenbukett spielt um die kleine Madonna über der Tür zwischen bunten Blümchen, Laternen und geblümten Stoffen; an der Wand daneben ein verblasstes altes Bild in verblichenem Goldrahmen. — Sein „Hase“ von 1842 ist ein rechter Vetter der berühmten Hasen Dürers und Mülichs, seine Hunde, Füchse, Kühe, Pferde, alles verrät den geborenen Maler, der da eine Fülle entzückender Harmonien fühlt und fasst, wo der blöde Sinn nichts, aber auch gar nichts findet. Sein „Kloster am See“ von 1848 gehört in seiner anspruchslosen Sachlichkeit zu den Stücken, die eine neue landschaftliche Anschauung der deutschen Kunst ankündigten.

Während die „Adamiten" so den destruktiven Tendenzen der Nazarener und Romantiker gegenüber standhielten, sind die Glieder einer anderen Sippe, die aber auch sehr begabte Leute mit guten Anfängen waren, den Versuchungen unterlegen, erst zeitweise, dann ganz. Das war die Sippe Hess*).

Es ist ausserordentlich bezeichnend, dass gerade der weitaus begabteste der Familie, dass Heinrich Maria der nazarenischen Krankheit am schnellsten und hoffnungslosesten verfiel. In seinen frühesten Bildnissen lernen wir ihn noch als einen recht gediegenen Vertreter jener sachlichen, anständigen und vernünftigen malerischen „Hausmannskost" kennen, die am Jahrhundert-Anfang allenthalben noch bodenständig war und eine zwar dem Niveau nach ziemlich niedrige, aber solid fundierte Basis für eine malerisch konsequente Entwicklung besass. Dann wird ihm in Rom das Rückgrat gebrochen. Er kehrt wieder als Nazarener und hilft die

*) Die Familie stammt, wie ihr Name verrät, aus Hessen. Der Stammvater, Karl Ernst Christoph, war 1755 in Darmstadt geboren, lernte als Ziseleur und Kupferstecher und kam 1777 als Akademieprofessor nach Düsseldorf. Dort wurden ihm seine beiden berühmten Söhne Peter und Heinrich Maria geboren. 1806 kam er nach München, wo er viele Meisterwerke der Pinakothek radierte und 1828 starb. Sein ältester Sohn Peter v. Hess (1792—1871) war Schüler seines Vaters und Kobells. Er hat Feldzüge mitgemacht und grosse Reisen unternommen; 1833 begleitete er den König Otto nach Griechenland und schuf dort die Skizzen zu den später in den Hofgarten-Arkaden von Nilson ausgeführten Fresken. 1839 wurde er nach Petersburg berufen, wo er viele Schlachtenbilder aus den napoleonischen Kriegen zu fertigen hatte. — Sein Sohn und Schüler war Max Hess (1825—1868), der Maler der „Puritaner-Wache". — Heinrich Maria v. Hess, Peters jüngerer Bruder (1798—1863), ging 1821 nach Italien, fiel dort Overbeck und der Nazarener-Clique in die Finger, wurde nach erfolgter Mauserung 1826 von Cornelius an die Münchner Akademie berufen und war eine Hauptstütze der nazarenischen Umsturzpartei. Von ihm die „Grablegung" der Theatinerkirche, die Freskozyklen der Allerheiligen- und der Bonifaziuskirche.

deutsche Kunst vergiften. Bei Peter war die Gefahr geringer; der Umgang mit Soldaten am Biwakfeuer, der enge Kontakt mit der Natur draussen im Feld, das Leben mit dem Steigbügel im Fuss, der Rausch der Farben über dem Ägäischen Meere, das alles hielt sein Auge frisch und gesund. Über eine gewisse trockene Art zu erzählen ist aber auch er nie ganz hinaus gekommen. Der malerisch begabteste von allen war wohl Heinrich Marias früh verstorbener Sohn Max. Wir sahen auf der Münchner Retrospektiven seine Studie zur „Puritanerwache" von 1850, auf der die Farbe schon locker und warm anspricht.

Wie der alte Hess, so gehörte auch sein Schüler Dietrich Monten (1799—1843) zu den Künstlern, die durch die dynastischen Beziehungen von der einen Wittelsbacher Residenz Düsseldorf nach der andern, nach München gezogen wurden. Er ist als Maler nicht so bedeutend wie Kobell, aber durchaus ehrlich und frei in der Anschauung; als Soldatenmaler nimmt er eine hervorragende Stellung ein („Revue bei Augsburg", im Besitze des Prinzregenten Luitpold, „Bayerische Artillerie") durch seine unbekümmerte Sachlichkeit.

Aus der Pfalz und ihren Nachbargauen sind ebenfalls bedeutende Talente dem Stern des Hauses Wittelsbach nach der werdenden Metropole München gefolgt. An ihrer Spitze die Brüder Karl und Leopold Rottmann*). Karl war durch den Einfluss seines Lehrers Fohr den Nazarenern nahe gekommen, unterwarf sich aber nicht bedingungslos, sondern

*) Sie sind 1798 bzw. 1812 in Handschuchsheim bei Heidelberg geboren als Söhne des Universitätszeichenlehrers und humoristischen Malers Friedrich R. Karl, der bedeutendere, war Schüler des hochbegabten K. Ph. Fohr. 1822 kam er nach München und bereiste dann den Süden. Von ihm die Fresken in den Hofgarten-Arkaden. Er starb 1850, sein Bruder Leopold 1881.

rang nach einer monumentalen Stilistik des Landschaftlichen, in der jedoch die malerischen Werte nicht ausgeschaltet werden sollten. Ihm lag es durchaus fern, die Farbe zu einem im Grunde überflüssigen dekorativen Beiwerk der zeichnerischen Symbolik herabzuwürdigen. Er ging durchaus von der farbigen Erscheinung aus und folgte nur insofern den revolutionären Tendenzen der Romantiker, als er eine den primitiven landwirtschaftlichen Elementen der Frührenaissance folgende, bewusst stilisierende Vereinfachung suchte. Hier interessieren uns daher vorwiegend die Studien, in denen er dieser Tendenz noch nicht nachgegeben hat und unmittelbar sein Erleben vor der Natur in einer malerischen Form festzuhalten trachtet. Wir erkennen darin ein beträchtliches Können, so dass er mit dem „Motiv aus der bayerischen Hochebene" von 1846 die Entwicklung bis an Schleich herantragen konnte.

Ungleich nachhaltiger und fruchtbarer hat allerdings ein anderer Pfälzer in die Geschicke der langsam neben dem nazarenisch-historischen Maschinenwuste sich im Stillen durchsetzenden modernen Landschaftsmalerei eingegriffen. Das war Heinrich Buerkel (1802—1869). Er war ein echtes Volkskind und hat sich Zeit seines Lebens auch immer ans Volkstümliche gehalten. Er war nicht eitel genug, als etwas anderes gelten zu wollen, als er von Haus aus war. Ihn gelüstete nicht nach dem Talmi-Ruhm der Pseudo-Rafaels und unechten Michelangelos, die zu seinen Tagen auf den Thronen der offiziellen deutschen Kunst prahlten. Das war sein Glück. Er blieb sachlich und anständig. So trocken und spiessbürgerlich uns auch seine kleinen Bildchen heute vorkommen, so spüren wir doch noch etwas von der lauteren Freude des Erlebnisses, das in seinem Herzen wogte, während er malte. Er liess sich kein Schema aufschwatzen; ein wenig Handwerk nahm er bei den alten Holländern im Vorbeigehen mit. Dann aber zog

er hinaus in die weite Welt, fest entschlossen, auf eigene Fasson selig zu werden. Die Natur und das noch in der Natur organisch gebundene Volkstum, das war seine Welt, mit der er durchaus auf einem persönlichen Fusse lebte. Erst ging's recht schwer und langsam; die Farbe rann ihm nur zäh und widerwillig aus dem Pinsel. Aber er hielt stand. Mochten die anderen ihre Götter und Götzen, die sie sich aus dem Schutte der Jahrhunderte herausgescharrt, anbeten, so inbrünstig sie wollten. Er blieb bei seiner Sache. So ist er etwas geworden — auch für die Entwicklung. Er zwang endlich die träge Farbe, aufzustehen, rhythmisch zu schreiten, Glut, Duft, Reiz auszuhauchen und die tiefe Poesie des Lichtes leise, leise zu singen. Es gibt späte Studien von seiner Hand, die uns in Erstaunen versetzen, in denen er mit Spitzweg in Wettbewerb tritt und in denen er die grossen Probleme der Schule von Barbizon energisch anschneidet und auf seine Weise auch löst. Die beiden Waldstudien aus Italien z. B. sind von einem glutvollen Dämmern und von einem Reichtum im Farbenorganismus der Schatten, dass man die Anfänge eines deutschen Barbizon zu wittern glaubt: Befreiung vom Atelier, unmittelbare Übersetzung des Erlebnisses in malerische Form ohne zeichnerisches Schema, Auferweckung der Farbe zu individuellem Leben. Dabei war in Buerkel noch der Instinkt der altdeutschen Meister rege; er kam eben aus dem Volke, sah und erlebte wie das Volk, aus dem auch Dürer und Holbein geboren waren. Zwischendurch sehen wir wohl auch Serien, in denen sicherlich Teniers, Ostade und dergleichen Museumsgespenster einhergeistern; aber er hat nie aufgehört, immer und immer wieder seine eigene Anschauung durchzusetzen, die schon in seinen unbeholfensten Jugendversuchen („Kuhhandel", „Botenwagen" von 1826) sich deutlich und sachlich ausspricht, später aber, in der „Schmiede" von 1850, in der „Kartoffelernte", „Bergschmiede", „Holzlände",

„Pferdeweide“, „Klostersuppe“, „Schlucht“, in den köstlichen Tierbildern, in dem grosszügigen „Schiffszug am Inn“ und im „Finstermünzpass“ voll zur Erscheinung wird.

Auch die Künstlersippe Foltz war in der Nähe der Pfalz zu Hause. Sie stammen aus Bingen. Ludwig, der Architekt, geriet früh in den narkotischen Weihrauchnebel der Romantik, er baute für Lasaulx die Burg Rheineck, studierte dann bei Schwanthaler, und hat sich später als Wiederhersteller des Rezidenztheaters und auch der Apostelfiguren in der Frauenkirche bei seinen Zeitgenossen einen Namen gemacht. Da er ganz der offiziell herrschenden Imitationskunst verfallen war, so interessiert er heute nicht mehr, so wenig als uns bisher sein jüngerer Bruder Philipp (1805—1877) interessieren konnte. Dieser half Cornelius bei den Glyptothekfresken und hat auch sonst als braver Schleppenträger seines Herrn und Meisters das bis dahin so anständige, bayerische München in eine „Metropole“ der charakterlosen Altertümer-Imitation verschandeln helfen, wie man in der Residenz und im Maximilianeum sehen kann. Nun geschieht das äusserst Merkwürdige, dass auf der Münchner Retrospektiven ein Bild von ihm auftaucht, das er offenbar ohne die Kontrolle der Cornelianer gemalt hat: „Begrüssung des Kronprinzen Max auf der Alm“ (Besitz des Königs von Bayern). Man merkt dem hellleuchtenden, von frischer Bergesluft atmenden Bilde an, wie wohl es dem Künstler ums Herz war, als er einmal die nazarenische Zwangsjacke abstreifen konnte; mit einem Jubelschrei warf er das historische Maskenkostüm eines Talmi-Rafael oder „so gut wie echt“ nachgemachten Dürer in die Ecke. „Auf der Alm gibt's ka Polizei“, sang auch er — und malte, wie's ihm ums Herz war, malte wie Manet, der zu sagen pflegte: „Ich male, wie ich es sehe, und nicht, wie es anderen zu sehen beliebt.“ Foltz war dem Können nach kein Manet, und selbst wenn er's gewesen,

würde er doch dessen Farbenorganisation nie erreicht haben, weil dazu die riesenhafte Vorarbeit fehlte, die in Frankreich zwei Generationen grosser Genies geleistet hatten. Aber im Prinzip vollbrachte auch er schon das gleiche wie Manet, indem er sich streng sachlich und unmittelbar vor die Natur stellte, nichts dazusetzte und nichts verschwieg, wie bei einer eidlichen Zeugenaussage, und die grosse Harmonie zu erleben und zu erfassen suchte in der Totalität des Farbeneinklanges. Auch hier denkt man beim ersten Blick wieder an Trübner, auf den Foltz schon durch die reiche Analyse des Grün hinweist. Auch kann man nur schwer den Gedanken zurückdrängen, dass dieses Bild im wesentlichen vor der Natur im Freilicht konzipiert worden sei, ein Gedanke, der sich übrigens auch schon bei Kobell und bei den Skizzen Benno Adams aufdrängt und später bei Lichtenheld unbedingt als richtig sich bestätigt: das „Pleinair“ ist als Kriterium der „modernen“ Malerei ebensowenig haltbar als der „Impressionismus“; alles das hat es schon vor hundert Jahren in München gegeben, nur dass man es nicht beachtete, weil es den „so gut wie echt“ imitierten Rafaels und Michelangelos nicht in ihren Kram passte.

Der Farbenaufbau des Foltz'schen Bildes ist errichtet über einer Basis aus Mattengrün, grünen und grauen Lodentönen. Es ist sehr reizvoll, wie das Grün in seiner letzten, verhauchenden Nuance ins Grau hineinglimmt und so die kahlen Felsenhöhen der Berge überspielt. Die Gruppe vor der gedeckten Tafel — der jugendliche Prinz, der von den jungen Damen bewillkommnet wird — ist mit entzückender Unbefangenheit gesehen, gar nicht „gestellt“ und doch zu einer ausdrucksvoll geschlossenen Bewegung gefasst durch die Föhren, die wie Masten oder Kandalaber darum stehen. Die drei jungen Damen mit den grossen gelben Strohhüten hätte Schwind nicht besser geben können, und er wäre hinter Foltz sicher in der Farbe und in der malerischen

Struktur weit zurückgeblieben. Er hätte auf die zeichnerische Prägnanz des Physiognomischen den Akzent gelegt, hätte uns amüsiert durch die herzliche, frische Anmut und Laune in den Gesichtern, während Foltz schon die Atmosphäre zur Ausbildung einer wirklichen Bildharmonie heranzieht, wodurch die Gesichter zurücktreten und der Ausdruck in die Geste verschoben wird. Das Farbenbukett der Gruppe: alpenrosenrot, braun, veilchenblau auf graulila Fond vor Graublau und Blau, das durch blaugraue Reflexe belebte köstliche Schwarz im Kleide der Dame mit dem Stock — und wie dies Bukett in den stumpfen Tönen der Jägerstrachten kontrastiert wird, wie dies Wechselspiel durch die grünen Pläne in der Tiefe leise verklingt, wie Berg und Himmel darum steh'n, das alles ist ganz einfach unbegreiflich, wenn man bedenkt, wie die offizielle Kunst aussah, mit der damals die Wände und Galerien Münchens besudelt und behängt wurden!

Wer deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts schreiben oder verstehen wollte, der müsste sich vor allen Dingen ganz abwenden von jeglicher offiziell anerkannten „Kunst" — das gilt nicht nur für die Malerei, sondern überhaupt für jede Kunst —, und müsste durch diese dünne, frech glitzernde Oberschicht durchdringen auf den unbeachtet in stiller Tiefe sich ergiessenden Bach reiner, unbeirrter Entwicklung. Ging doch die Fälschung durch die offiziellen Macher so weit, dass die geborenen Talente sich verstellen mussten, wenn anders sie überhaupt geduldet werden wollten. Aus einer Malerei, wie sie Foltz in dem auf der Münchner Retrospektiven auftauchenden Bilde anstrebte, konnte alles werden: eine neue, auf unmittelbarer Anschauung ruhende deutsche Malerei. Aber wie Foltz selbst gebeugt wurde unter die irreführenden Theorien einer blutlosen Imitation, so auch die ganze Entwicklung.

Seltsam berührt es, wenn solche halbverschleierte, fast

unkenntliche Gesichter aus den schwankenden Nebeln der so ganz chaotischen jüngsten Vorzeit unseres Volkes und unserer Kunst auf uns herabsehen, rasch verschwindende, kaum erfasste und kaum noch erfassbare Profile, die in uns aber eine schmerzliche Ahnung erwecken, als ob da ein Vergessener, ein zu Unrecht Verlorener verbeiginge wie ein ruheloser Geist, als ob viele dagewesen wären, von denen „man" nichts erfahren hat und die doch vielleicht unermesslich viel mehr zu sagen hatten als die, welche ganz zufällig berühmte und „historische" Persönlichkeiten wurden.

* * *

Die Verherrlicher der oberbayerischen und Tiroler Seen, der Algäuer E. Kaiser (1803—1865) und der Nassauer H. Heinlein (1803—1885) bringen eigentlich einen Rückschlag. Heinlein war ausserordentlich geschickt, aber er paktierte doch wieder mit der Tonigkeit der Museums-Holländer und konnte sich nie so ganz entschliessen, unmittelbar vor die Natur zu treten und aus ihr allein die Reize zu schöpfen, die in der schöpferischen Seele die Form gebären. Wie Dorner und Dillis, die um zwei Menschenalter früher Geborenen, schwankte er zwischen Aufhellung und toniger Schablone. Ein anderer, der Sachse Etzdorf (1801—1851), der wie Kaspar D. Friedrich, Dahl und andere Dresdener jener Zeit viel in Skandinavien studiert hat, ist namentlich als Maler des deutschen Waldes bemerkenswert.

Von dem Mainzer W. Lindenschmit d. Ä. (1806—1848), der später mit Foltz unter die Botmässigkeit des Cornelius geriet und Fresken dichtete, sahen wir einige frühe Versuche, die in ihrer ungesuchten frischen Anschauung beweisen, dass er von Haus aus gut veranlagt war. Ein Selbstbildnis, Halbfigur, erinnert sogar an Wasmanns Art, nur dass es in der Farbe viel simpler, in der Mache fast noch dilettantisch anmutet. Auch hat er sich einmal geschildert, wie er mit

seinem Hunde am heimatlichen, blaugrünen Rheinstrom entlang wandert. — Der Nürnberger H. v. Mayr (1806 bis 1871) hat den Herzog Max nach Nubien, Ägypten und der Levante begleitet und eine Art von malerischem Tagebuch über diese Reise geführt. Er war ein biederer, munterer Fabulist. Den ganzen fürstlichen Geschmack der Kongresszeit entwickelte er in der brillanten Schilderung „Herzog Max mit Gemahlin im Schlitten" von 1829. Das pompöse und kapriziös-elegante Gefährt fliegt schellenklingend durch den Biedersteinpark daher, dessen einfach-vornehme Anlage mit der ganz entzückend sachlichen Landhausarchitektur uns heute noch die sichere Kultur jener Tage gegenwärtig hält — dicht am Rachen der alles Land ringsum in ihre gefrässige Unform hineinschlingenden „modernen Grossstadt" München. Der Herzog hat den Ordensstern auf der Brust, die Herzogin trägt eine glockenblumenblaue Robe mit Pelz und weisser Feder, die Pferde strotzen von prunkendem Geschirr und tragen pompösen Kopfschmuck, die Lakaien füllen ihre Livreen mit tadelloser Pose aus. Das alles ist mit feiner Delikatesse in die Schneelandschaft hineingestellt; wenn auch noch ohne Luft und hart. Man kann Mayr mit dem Berliner Zeremonienmaler Krüger vergleichen, wenn er auch dessen Vielseitigkeit und Grosszügigkeit nicht besass. — Von der Hand des hochbegabten Augsburgers J. Geyer (1807—1875) gibt es in Münchner Privatbesitz eine Studie „Don Quixote und Sancho Pansa". Wir erinnern uns des Stückes als eines fabelhaft talentvollen Wurfes noch aus einer der kleinen „Retrospektiven" des Münchner Kunstvereins. Diese Skizze war in der koloristischen Anlage so verblüffend, dass auch dieser Künstler vielleicht den zu Unrecht Vergessenen und Verlornen beizuzählen ist.

Der Hamburger Landschafter Christian C. B. Morgenstern (1805—1867) hat mehr Glück in der Geschichtschreibung gehabt als die meisten guten Maler seiner Zeit.

Er ist berühmt gewesen, und sein Name ziert den Katalog mancher Staatssammlung. Vielleicht, dass seine solide technische Schulung viel dazu beigetragen hat. Als Sohn einer Seefahrerstadt ist er viel in der Welt herumgekommen, namentlich auch im skandinavischen Norden. Die Hamburger Kunsthalle repräsentiert ihn als fertigen Virtuosen. Seine eigene Form ging unter in dem Glanze des überallher Zugelernten. Ehe er aber ein „Fertiger" war, hat auch Morgenstern ein jugendliches Sehnen verraten nach dem stillen Lande deutscher Schönheit. Von den in München vorgeführten Stücken fesselten uns zwei ganz besonders. Das eine war ein „Sonnenaufgang", der schon ganz pleinair empfunden ist, das andere ein „Gebirgshaus in Berchtesgaden" von 1830, das so auffallend an die frische Draufgängerei Jung-Lenbachs gemahnt. — Die Schweiz, die ja für alle Stadien der modernen Entwicklung bedeutende Talente gestellt hat, ragt in diese frühe Sphäre herein durch den Rottmannschüler W. Scheuchzer (1803—1866); aber ein Sachse, Albert Zimmermann (1809—1888) ist es, der zuerst die Klänge leise angerührt zu haben scheint, die später durch den grössten Schweizer, Arnold Böcklin, in volltönenden Schwüngen geläutet werden sollten. Seine „Landschaft mit Pan" könnte zur Not für einen sehr frühen, trockenen Böcklin passieren. Seine „Kämppfende Kentauren" von 1842 berühren uns ebenfalls wie eine Vorahnung der Natursymbolik Böcklins. Von seinem jüngeren Bruder und Schüler Rich. Aug. Zimmermann (1820—1875) sah man auf der Berliner Jahrhundertausstellung ein kleines Bildchen („Faun und Nymphe") zwischen Studien Böcklins — und es fiel dagegen gar nicht ab mit seinem süssen Watteau-Zauber. Vielleicht gibt er sich jedoch am ursprünglichsten in dem Erntebildchen von 1849, das ihn dem noch kindlich stümpernden, aber mit hellem Blick in die Natur schauenden Lenbach der Aresinger

Bauernstudien nahe bringt. — Sein Schüler war der entwicklungsgeschichtlich entscheidende Landschafter Adolf Lier, der dann die Errungenschaften Constables und Barbizons (Duprés) in die Münchener Schule hinüberleitete, ohne deshalb deren eigene Traditionen aufzuheben. Es sind neuerdings Skizzen von ihm zum Vorschein gekommen, in denen er sich der neuen landschaftlichen Anschauung schon nähert, die später Pissarro in der französischen Kunst zur Entfaltung brachte. — Eduard Schleich d. Ä. (1812 bis 1874) ist aber dann der eigenliche „bayerische Constable“, der das, was Lier in seinen ausgeführten Arbeiten noch anhaftete an Erdenschwere, auflöste in lichtdurchwogtes, luftiges Leben. Es ist kennzeichnend für den Gegensatz zwischen der organischen Entwicklung, wie sie dieser Meister und die zuvor hier genannten vertreten, und dem willkürlich grossgezogenen offiziellen Akademikertum, dass Schleich von der Münchner Akademie als talentlos zurückgewiesen worden war. Aber auch dieser Stein, den verblendete Werkleute weggeworfen, ist zum Eckstein geworden; auf ihm ruht die moderne Münchner Landschafterei bis zum heutigen Tage. Es gibt von ihm fast miniaturenhafte Skizzen („Heisser Sommertag“ und so ähnlich heissen sie), die uns mitten hinein versetzten in die Zeit, da unsere Altmünchner Landschaftertradition zuerst mit den fortgeschritteneren Parisern Fühlung suchte und sich an der reicheren Skala und an den satteren Tönen der Meister von Barbizon kräftigte. Man denkt etwa an Diaz bei diesen fast schon üppige Töne anschlagenden kleinen Schleichs, die während oder in den Pariser Studientagen des Meisters entstanden sein müssen. — August Schleich (1814—1865) ist bekannt geworden durch seine amüsanten „Rauchbilder“, die zu der Entfaltung einer zeichnerisch-illustrativen Kleinkunst nicht unwesentlich beigetragen haben. In ihm stak etwas von der Art der ins Kleinste verliebten, haarscharf sehenden und notierenden

Japaner. Sein kleines Ölbild „Tote Vögel" hätte wahrhaftig ein solcher vielbewunderter Japaner auch nicht besser gemacht. L. Faustner (1815—1884) war Ainmillerschüler und zu seiner Zeit geschätzt als Glas- und Kirchenmaler. Als solcher interessiert er uns heute gar nicht mehr. Umso stärker fesselt er uns durch Proben seiner inoffiziellen, intimen Tätigkeit. Wäre er anno 1850 mit einer Studie wie das „Mädchen an der Türe" vor die geschichtsmalenden Bonzen getreten, man hätte ihn mit Hohngelächter weggeschickt und ihm geraten, in ein Narrenhaus zu gehen. Die Studie ist ausgesprochen impressionistisch behandeltes Freilicht und als eines der ganz natürlich aus der deutschen Entwicklung entsprungenen Erstlingsdokumente dieser neuen Anschauung von grösserer Wichtigkeit als alle Talmifresken, mit denen Faustner sich etwa ein gnädiges Kopfnicken der damaligen Tagesgötzen eingefeilscht. Wir blicken in ein weissgelb getünchtes Gewölbe, das aber durch die grünlichen Butzenscheiben über der Türe und durch die Reflexe von dem blauen See draussen ins bläulich-grünliche spielt. An der Wand hängt ein bräunliches Fischernetz. Dieser ganze Raum ist von Licht durchwoben, aus Licht gebaut, und die Gestalt erscheint darin ebenfalls ganz als eine Konzentration des Lichtes. Köstlich ist der Ausblick über das schmale, sonnenerfüllte Gärtchen draussen, von dessen Blumen wir gewissermassen nur den duftenden Abglanz ahnen, über den See und nach der hart als relative Dunkelheit abschliessenden Bergwand. Lichtenheld hat im gleichen Jahre ein ganz ähnliches Motiv ganz ähnlich behandelt, so dass man wieder zu der Vermutung gedrängt wird, es hätten Münchner Maler im geheimen, ängstlich verborgen vor dem bösen Blick der Akademiegewaltigen, das grosse Problem des Lichtes dortmals schon methodisch angepackt. Denn beide sind nicht bei diesen einzigen Versuchen stehen geblieben. Faustners „Kircheneingang" verrät die bewusste

Absicht, das diffuse Licht des Innenraumes zu bewältigen, und Lichtenhelds kleines Plainierbild ist so glutend und reich in der Farbe, dass es unmöglich so ohne weiteres aus dem Ärmel geschüttelt sein kann. Das gilt auch von zwei anderen seiner durchaus pleinairistischen Studien: „Interieur mit einem Knaben" und „Blick ins Freie". W. Lichtenheld (geb. 1817 in Hamburg, gest. 1891 in München) war Schüler Morgensterns und geschätzt als Mondschein-Landschafter. Es scheint aber viel wichtiger zu sein, dass sein Wirken als Sonnenschein-Landschafter einmal gründlich untersucht werde.

Der Rottmannschüler Aug. Seidel (1820 — 1904) ist nach den Ergebnissen der retrospektiven Ausstellung ebenfalls in die vorderste Reihe der deutschen Landschafter zu stellen, die in treuer Fortbildung des Überlieferten sachlich und ohne sich ablenken zu lassen, eine neue Welt der Farbe schufen. Er ist weit über Rottmann hinausgegangen, hat schon in den vierziger Jahren erstaunlich breit gemalt, und es ist kaum denkbar, dass er nur von den alten Holländern und nicht auch von Constable („Sandgrube") und der französischen „paysage intime" profitiert haben soll. Man muss eben die Studien dieser Leute sehen, die ihre unmittelbare Handschrift geben, um ihren faktischen Wert festzustellen. Ihre „fertig gemachten" Bilder, namentlich die in den Galerien, sind alle derart ausschematisiert, dass die künstlerische Anschauung und die lebendige Harmonie dabei flöten ging. — Von Anton Teichlein (1820—1879) weiss man wenigstens genau, dass er in Fontainebleau eingeweiht wurde in den Geist der neugeborenen malerischen Weltanschauung. Und doch tritt man auch vor seine kleinen Impressionen, vor seine „unfertigen Bilder" nicht, ohne verblüfft zu werden. Ist es denkbar, dass im „vormärzlichen" Deutschland so gemalt wurde? War das überhaupt gestattet in einem Land, in einer Kunststadt, wo die unmalerischste, kunstwidrigste Geschichtsbana-

lität und Genre-Naturalistik mit Allgewalt regierte? Es war natürlich nicht erlaubt. Man ahnte es nur nicht im Kreise der „Berühmtheiten" oder schwieg es tot, eine Technik, die unbequemen Genies gegenüber ja auch heute noch ihre Wirkung nie verfehlt. Entzückend ist manch eine seiner an Diaz heranreichenden Studien durch den Klang von Grün und Feuerrot inmitten von graubraunen, trüben Herbsttönen und einem herrlich kontrastierenden Purpur, und manch eine ist kühn und dröhnend im Kolorit, tief erlebt, ein Traum, ein Klagelied vom sterbenden Licht.

Der Würzburger Fr. Bamberger (1814—1873) hat in gleichem aus Frankreich und auch aus dem Lande Constables manches mitgebracht; von ihm besitzen wir ganz delikate Marinen und Studien vom Starnbergersee. Bamberger gibt abermals Veranlassung, zu konstatieren, wie die Verknüpfung der bodenständig-autodidakten Sachlichkeit in der Münchner Landschaftsmalerei mit der reicheren farbigen Qualität der Barbizon-Schule für die Münchner Malerei fruchtbringend gewesen ist. Noch eindringlicher deutet der Elsässer Reinh. Seb. Zimmermann (1815—1893) auf den Beginn eines nachhaltigen Pariser Einflusses hin. Sein Interieur aus der Dreifaltigkeitskirche mit seinem kühlen, matten Lichte, in dem die Rokoko-Architektur mit ihren Vergoldungen fahl aufschimmert, und mit dem Blick durch das hohe Fenster in die Sendlinger Gasse zeugt von einer schon ziemlich reifen farbigen Analyse, mehr noch das schöne, an manche Menzels erinnernde Bild der Pinakothek, das einen Blick in die prunkende Flucht der Säle des Schleissheimer Schlosses mit purpurroten Portièren, leuchtenden Vergoldungen und farbig köstlich notierten chinesischen Vasen auftut. Von Ferd. Petzl (1819—1899) ist das Bild des Matth. Ebenböck erwähnenswert, ein Kabinettstück kleiner, sachlich vornehmer Interieur- und Bildniskunst, das hinter Waldmüller, dem Wiener Klassiker dieses Stiles, nicht weit zurückbleibt.

Hier wäre nun noch eines Unbekannten zu gedenken, der deshalb vorläufig im Kreise der Münchner seine Stelle finden mag, weil das einzige, was wir von ihm wissen, das ist, dass er um 1844 an der Münchner Akademie unter Langer studiert hat. Es ist Bernhard Rausch, von dem man auf der Jahrhundert-Ausstellung zwei erstaunliche Bildniswerke sah, die sich in Berliner Privatbesitz befinden. Franz Dülberg hat mit grosser Wahrscheinlichkeit dargetan, dass dieser ausserordentliche Künstler der Abstammung und der Kultur seines Lebens nach norddeutschen Kreisen zugehört habe und vielleicht in Berlin am meisten zu Hause gewesen sein mochte. Was die gelehrte Nachforschung immer über ihn ans Licht fördern wird: gewiss ist, dass das von deutscher Formgewalt wieder völlig aufgesogene, späteste „Empire“ keinen Meister der Bildnismalerei aufzuweisen hat, der neben Rausch bestehen kann. Wenn wir unter den Bildern jener Zeit diejenigen auswählen wollen, welche vor allen anderen geeignet sind nach Farbe und Linie in Räumen Schinkels zu hängen, so sind es ohne allen Zweifel diese beiden von Rausch. Ist Schinkel derjenige Deutsche, der die rhythmische Besonderheit unserer Rasse in den Bauformen des „Empire“ zuerst durchsetzte, ist Schadow derjenige Deutsche, der gleiches vollbracht in der Plastik, so ist Rausch der längst gesuchte Dritte, der dieselbe Tat im Malerischen vollführt, und dies mit so reifer Fülle, dass man in den drei holden Gestalten, die uns auf seinen beiden Bildern begegnen — eine zarte, schwermütige Frau und zwei noch kindliche Mädchen — Schwestern Eugeniens, der „natürlichen Tochter“ aus Goethes kaiserlicher Zeittragödie, zu erkennen wähnt.

Sehr deutlich markiert sich die Entwicklungslinie der tüchtigen Münchner Tiermaler-Schule, die von dem prächtigen Geflügel- und Wildbretmaler J. M. Schnitzler (1782—1861) über Wagenbauer, Adam und Kobell in direkter,

ununterbrochener Steigerung bis zu Zügel heranführt. Robert Eberle (1815—1860) schliesst sich noch eng an die Holländer an, etwa Ruesdael und Dujardin; manches kleine Bildchen von ihm, meist Schafe vor einer Flusslandschaft, sind ganz reizend; W. Melchior (1817—1860), ein Sohn des berühmten Porzellanbildners, und Fr. Joh. Voltz (1817—1886), ein Landsmann und Gehilfe des alten Adam, führen die Tradition dann schon zu beträchtlicher Höhe, nachdem Voltz in Paris seine Palette ausgiebig bereichert hatte.

Daneben erscheint der Norweger Th. Fearnley nicht unwichtig, ein „Globetrotter", der offenbar wertvolle Anregungen aus England, Frankreich und Holland nach München getragen hat, wo er 1842 starb. Auch er war Schüler Dahls in Dresden und vermittelt so den Zusammenhang zwischen dem Kreise K. D. Friedrichs und den Münchnern. Er hat Turner noch an der Staffelei porträtiert: in Deutschland vertreten ihn nur einige merkwürdig geschaute Landschaften in der Hamburger Kunsthalle und im Weimarer Museum. Auch durch den Norweger Knut Andreesen Baade (1801—1879) steht die Münchner Landschaftsmalerei in Beziehung zum Friedrich-Kreise. Baade war Schüler Dahls und Dahl war Friedrichs naher Freund und Bundesgenosse in dem Streben nach neuer, grosser Anschauung. Von dem Pathos Friedrichscher Schöpfungen vernehmen wir aus den See- und Mondscheinstücken Baades einen sonoren Widerhall. — Auch Moritz Müller, volkstümlich geworden unter dem Namen „Feuermüller", könnte in seiner Heimat zu Dresden noch etwas von Friedrich und seinem Kreise angeregt worden sein. Die Manier, die ihm den feurigen Spitznamen eintrug, hat er jedoch von dem manieriertesten aller Niederländer, von Schalcken.

So beschaulich, wie man oft glauben möchte, ist es im Münchner Künstlertum dortmals also gar nicht zugegangen. Wenn es auch an internationalen Ausstellungen fehlte, so hat

die Wanderlust der Künstler umso tiefere Wechselbeziehungen mit den fortgeschrittenen Schulen des Auslandes hervorgerufen. Wo ist der Soldaten- und Pferdemaler Albrecht Adam nicht alles herumgekommen! Wie sehr aber Spitzweg den Kulminationspunkt jener aus dem Zusammenfluss der deutschen und der französischen Entwicklungsreihen sich erhebenden ergebnisreichen Epoche darstellt, das zeigt sich mit umso grösserer Deutlichkeit, sobald man seine rein malerisch wertvollsten Arbeiten für sich zusammenstellt und den Humoristen zurücktreten lässt. Wer nicht weiss, wie eng die Beziehungen zu den damals führenden Franzosen schon waren, der muss einfach verblüfft sein von einigen Stücken, wie z. B. „Parkszene", die ein innigstes Erfassen Watteaus voraussetzt, oder von dem geradezu impressionistischen „Frauenbade bei Dieppe", von der breit gemalten „Terrasse" und dem „Herrn Pfarrer", den die Nationalgalerie besitzt und zahlreichen ähnlichen; wie viel Geschmack ist in seinem Werke, wie viel wissen um den Einklang der farbigen Werte und um die Geheimnisse rhythmischer Verteilung! Dem Spiel des ganz erlesenen Rot mit dem nicht minder eigenen Gelb, Grün und Blau folgt man mit wahrem Ergötzen durch das Bild, so dass man den besonderen Anekdotenhumor von Herzen gern entbehrt. Spitzweg war ein ausserordentlicher Maler; dass er nebenbei für die Leute, denen der Zugang zu den Gefilden der Schönheit verrammelt ist, gemeinverständliche Scherze in seine Visionen aus lebendigem Licht verwob, das ist unsagbar gleichgültig für die Bewertung seines Schaffens. Er starb, nur von wenigen recht gekannt, weit entfernt von den bengalischen Lichteffekten der proletenhaften Berühmtheiten seines Zeitalters anno 1885 in seiner lieben alten Münchner Stadt — und mit ihm einer der wenigen Meister malerischer Form im Deutschland des 19. Jahrhunderts; den aber selbst viele seiner Freunde und Verehrer als solchen nicht voll erkannten, weil sie so schrecklich

über die Spässe in seinen Bildern lachen mussten und darob fast vergassen, genauer hinzuschauen.

Das, was Spitzweg unter allen Münchnern der Epoche vor Leibl eine sonderliche Stellung bereitet hat, das war der Zusammenfluss der drei wichtigsten traditionellen Elemente in seiner Person: das Bodenständig-Münchnerische, das von den Primitiven der modernen Form seit dem Rokoko hinzu erworbene Kapital an malerischen Ausdrucksmitteln und endlich das von ihm und einigen seiner Zeitgenossen neuerdings erst aus Barbizon und Fontainebleau herübergeholte Stück malerischer Welt- und Höchstkultur. Mit diesem Besitze war er reicher als Schwind; aber er erwies sich unsicherer im Instinkt wie dieser. Er machte der literarischen Romantik zwar geringere Konzessionen als Schwind, aber sein Humor ist doch nicht immer ganz frei von einem gewissen, nahe ans Opernhafte hinstreifenden „Stimmungszauber". In diesem Sinne war Spitzweg ein „heimlicher" Romantiker, während Schwind, der „offizielle" Romantiker, im stillen und im Grund seines Wesens ein unheimlicher Antiromantiker gewesen ist. Da, wo er seinen Instinkt entfesselt auf die Form losgehen lässt, wo er sich den Teufel schert um Schweinsleder-Folianten, Sagenbücher, Notenblätter und Lyrik, in seinen reinen „Existenzbildern", wie in dem „Gesellschaftsspiel" der Wiener modernen Galerie, in der „Morgenstunde" bei Schack und in dem köstlichen Bildchen, das ihn mit seinem Freunde Bauernfeld auf grünem Leiterwagen durch die Auen kutschierend darstellt, da ist Schwind der sachlichste Meister von allen Münchnern jener immerhin noch primitiven Epoche und prägt das Wesen deutscher Form mit seinen kargen Mitteln schärfer aus, als alle, die in Barbizon gewesen waren, Spitzweg nicht ausgeschlossen. So stehen denn diese beiden wunderlich genialen Käuze mit geheimnisvollem Augenzwinkern an der Pforte, durch die nun in München der Zug derjenigen einrücken sollte,

die entschlossen und berufen waren, beide Prinzipien in Eins zu schmelzen und die von aussen erworbenen höchsten Ausdrucksmittel zur vollkommenen Darstellung der innerlich schon erwachten deutschen Form in der Malerei anzuwenden. Da ist es denn nicht erstaunlich, dass mit dem Recken, der diesen Zug anführte, dass mit Wilhelm Leibl sozusagen Arm in Arm auch Wilhelm Busch hereintrat, der Meister, durch dessen Stift der deutsche Humor seine erschöpfende Formwerdung erleben sollte.

DRITTES BUCH
DIE BILANZ DER ROMANTIK

DIE BILANZ DER ROMANTIK

Durch die Romantik kam das Chaos in die deutsche Kunst. Schon vor der Zeit, da es eine spezifische „Romantik" gab, eine Romantik als geistig-künstlerische „Richtung", war sie am Werk als desorganisierendes Prinzip; vielleicht schon seit Anbeginn unserer Geschichte. Der Drang nach Rom führte uns immer in das Chaos; Rom war auch Losung und Feldgeschrei der Geister, die eine Konzentration des modernen Deutschtums zur Form ein Jahrhundertlang verhinderten. Rom war auch die Heimat des Klassizismus; im Untergrunde der klassizistischen Bewegung hob sich zuerst die Woge des chaotischen Hanges, der später Deutschland beherrschte. Der Klassizismus war die Kunst der Revolution; auch in Deutschland war er mehr destruktiven Geistes als Goethe ahnen mochte. Es ist sehr bezeichnend dafür, dass sein Bannerträger in den bildenden Künsten, dass Asmus Jakob Carstens mit seinem Lehrherrn, dem Kasseler Hofmaler J. H. Tischbein deshalb auseinander kam, weil Carstens sich weigerte, als Lakai hintenauf zu stehen, wenn er mit dem Meister zu Hofe fuhr. Der moderne Individualismus kündigt sich an, das althergebrachte, zünftig-patriarchalische Verhältnis von Meister zu Schüler löst sich — und damit ist die alte Tradition, wie sie die Tischbeins kultivierten, eigentlich schon in Frage gestellt. Nun geht es rasch hinein ins Chaos. Während der Münchener Scklachtenmaler Kobell noch deutlich im Zusammenhang mit altdeutschen Schlachtenmalern wie Feselen und Altdorfer gefühlt werden konnte, ist Carstens schon ein irrlichtelierender Komet, der zu nichts ein Verhältnis hat, nicht einmal zur Antike, und sich verzehrt im wahnwitzigen Bestreben seinem Wissen und Verstande das abzutrotzen, was nur Überlieferung und Rasse geben können. Der revolutionäre Klassizismus, so ungeheuer idealistisch er auch in seinen Anfängen war, hat doch verschuldet, dass in der nun anbrechenden Zeit, dass länger

denn ein halbes Jahrhundert eine durch und durch unanständige „offizielle“ Kunst die eigentliche deutsche Kunst überschwemmte. Er riss die Dämme der Überlieferung nieder — ursprünglich in den besten, „idealsten“ Absichten — und zwar nicht nur für die Schaffenden sondern auch für die Geniessenden; auch die gute alte Tradition der Kennerschaft wurde vernichtet! Damit war die Bahn frei für all die nunmehr unkontrollierten üblen Elemente, und es erweist sich hier in der Kunst wie gleichzeitig in der Politik, dass der deutsche „Idealismus“ sich aus dem schöpferischen zum vernichtenden Prinzip umkehrt, sobald er sich von der inneren Gesetzmässigkeit der Rasse mit ihrem „spezifischen Gewicht“ emanzipiert und ganz für eigene Rechnung auf kosmopolitische Menschenbeglückung ausgeht. Bis zur Durchbrechung der deutschen Kulturtradion durch den gleichsam „wild“ gewordenen „Idealismus“ ist „offizielle“ Kunst, ist „Publikums-Kunst“ und „echte“ Kunst in Deutschland identisch. Es gibt keine zweierlei Kunst; die Meister werden zwar von der Menge der Gebildeten und von den fürstlichen Auftraggebern durchaus nicht immer ihrem vollen Wert entsprechend eingeschätzt, allein es ist doch nicht so, dass „Publikum“, öffentliche Meinung, Kirche, Staat und Krone eine Kunst gepflegt hätten, die nach Ansicht der Berufenen und nach spätrem unwiderleglichem Ausweis durch die Geschichte überhaupt gar keine Kunst war. Nein, man schätzte Chodowiecki, Tischbein, Graff, Edlinger, etc. Kobell wird vom hohen Adel beschäftigt, und das waren alles gute Künstler. So auch in der Musik, so auch in der Dichtkunst. Nachdem aber diese Verhältnisse erst einmal durch den klassizistisch-kosmopolitischen Pseudo-Idealismus umgestürzt waren, bildete sich in rapidem Fortgang jener heute noch andauernde Zustand heraus, der die echte und eigentliche Kunst fast ganz aus dem öffentlichen Leben der Nation ausschaltet und dafür eine durch Reklame und

Bildungsschwindel grossgezüchtete „Publikums-Kunst" setzt, die mit der echten Kunst nichts gemein hat als die Darstellungsmittel, die sie aber zu Zwecken verwendet, die mit Kunst gar nichts zu tun haben und, von kulturellem Standpunkt aus bewertet im äussersten Masse unmoralisch und unanständig sind. Am Ende der von der Jahrhundertausstellung umfassten Periode besitzt Deutschland grosse Meister: Feuerbach, Marées, Leibl, aber nur eine verschwindend kleine Anzahl von Kennern weiss, dass diese überhaupt existieren. Die Masse der Gebildeten wird durch eine bewusst angewandte Reklame-Suggestion genotzüchtigt, den greulichsten Modegötzen nachzulaufen, die der Staat in seinen „Akademieen" gezüchtet hat! Die deutsche Dichtkunst ist fast ganz von der Bildfläche der „öffentlichen Meinung" verschwunden, in literarischen und musikalischen Dingen beginnt die absolute Tyrannei gewisser Unternehmer-Kartelle und „Richtungs-Cliquen", die dem deutschen „gebildeten Publikum" seine Kost vorschreiben und alles fern halten, woran sie nichts verdienen. Das folgerichtige Ergebnis ist, dass wir aus dem Wirken der grossen Bildnergenies, die in der zweiten Jahrhunderthälfte auftraten, so gut wie nichts gewonnen haben für die Gesamtkultur, während man in der ersten Jahrhunderthälfte, zum mindesten doch im ersten Jahrhundertdrittel, aus den bescheidenen Kleinmeistern für die Lebenssphäre, in der sich die geistig Erweckten bewegten, die besseren Handwerker noch mit eingerechnet, unendlich reichen Gewinn zog. Die Bilder, welche in der Jahrhundertausstellung und in den öffentlichen Sammlungen jene Epoche vergegenwärtigen, stammen nicht nur aus Schlössern und Klöstern und Patrizierhäusern, sondern sehr oft aus einfachen Bürgerwohnungen, aus Beamten- und Pastorenfamilien, aus einsamen Landsitzen und den Gütern des armen Adels. Es ist auch nicht ein einziger Meister aufgefunden worden, der nicht zu einem „Publikum" in Beziehungen

gestanden hätte. Sie alle haben Auftraggeber gefunden, viele von ihnen ebensowohl bei Fürsten wie bei der Bürgerschaft; und doch gab es weder Ausstellungen noch Zeitschriften. Wozu auch? Es wusste jeder, wo er hinzugehen hatte, der Konsument wie der Produzent. Dass dabei die Zufälligkeiten des Glückes ihre Rolle spielten, ist selbstverständlich. Der Künstler hatte jedoch im Leben des Volkes eine ganz bestimmte Stellung, empfing und gab nach einer ganz bestimmten Ordnung, gleichviel ob seine bürgerliche Lage dabei eine üppige oder eine bescheidene, wo nicht dürftige war. Es gab kein Zweierlei in der Kunst; die überlegenen Meister wurden zwar durchaus nicht immer ihrem vollen Werte nach erkannt und geschätzt — sie rechneten mit den anderen, geringeren, eben weil diese auch eine anständige Tradition anständig verwalteten — aber man stellte ihnen auch keine „offizielle" Kunst gegenüber, keinen Publikums-Kitsch. Nicht einmal in der Kunst, in der das Niveau auch damals am niedrigsten war: im Theater. Goethe fühlte durchaus keine Veranlassung vornehm zu tun gegen einen Kotzebue oder Iffland. Er empfand sich mit diesen immerhin in einer Kulturgemeinschaft und konnte recht böse werden, wenn man auf sie schalt. Er zeigte nicht übel Lust, gelegentlich mit ihnen in Wettbewerb zu treten, was ihm gewisslich nicht beigefallen wäre, wenn er das Gefühl gehabt hätte, dass diese Leute mit ihren Stücken kulturwidrig wirkten. Im Gegenteil, er pries sie wohl gar als Förderer der Kultur, was unseren heutigen Theatergötzen nachzurühmen so leicht keiner den Mut finden möchte, am wenigsten, wenn er — ein Goethe wäre. Ja, er wusste sehr wohl, warum er zornmütig seine Stimme erhob wider alle Regungen, welche die bestehende Kulturgemeinschaft, so primitiv, so weit entfernt von seinem Kulturideale sie auch war, auflösen wollten, vor allem wider die, namentlich von gewissen Romantikern und von der aufkeimenden Zeitschriften-Belletristik getragenen Tendenzen, das künst-

lerische und literarische Gebiet aus der Kulturgemeinschaft abzutrennen und diese sich selber und denen zu überlassen, die es etwa der Mühe wert finden konnten, auf die schlechten Instinkte des von der „Elite“ im Stich gelassenen Publikums zu spekulieren. Jedoch sah er am Ende seiner Tage auch voraus, dass dieser Zersetzungsprozess nicht mehr aufzuhalten war. Er sagte einmal zu Eckermann: „Jenes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Grosses gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich. Unsere jungen Talente liegen alle auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit. Die täglich an fünfzig verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heutzutage nicht ganz davon zurückhält und sich mit Gewalt isoliert, ist verloren. Es kommt durch das schlechte, grösstenteils negative, ästhetisierende und kritisierende Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen, allein dem hervorbringenden Talente ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum der Schöpfungskraft zerstört, vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser.“ Dass dieser Zustand gegen Ende des Jahrhunderts tatsächlich eingetreten war, bestätigt Nietzsche: „Während der Kritiker in Theater und Konzert — zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem Unterhaltungsobjekte der niedrigsten Art und die ästhetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eitlen, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benützt, so dass zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwatzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist.“

* * *

Die Vereinsamung, in der alle grossen Künstler nach Goethe lebten und fast alle auch starben, ist damit

vollauf erklärt. Vielleicht, dass Goethe so etwas wie ein Schuldbewusstsein im tiefsten Innern empfand, wenn er daran dachte. Hatte er doch selbst die Hand dazu geboten, dem Klassizismus Tür und Tor zu öffnen. Er hatte gehofft, grosse Vorbilder aufzurichten, aber er hatte nichts erreicht, als jene unselige Scheidung der „Gebildeten" von den Ungebildeten zu beschleunigen, durch die schliesslich das immerhin vorhandene Kulturminimum auch noch entwertet wurde. Die Teilnahme an der klassischen und klassizistischen Kunst und Kultur setzte ein Wissen voraus, das nur wenigen zugänglich war und diese wenigen waren durchaus nicht die stärksten, rassigsten, zeugungskräftigsten, sondern viel eher die verstandesmässig- kritischen und negativen. So riss man die Kunst los vom wirklichen Leben, sie verlor die Einwirkung auf die Kulturgemeinschaft; und das, was diese aus der guten alten Zeit an Kunst und Form besass, ward verachtet, der alte Kulturverband ein für alle mal gelöst. Wer nicht „wissenschaftliche Bildung" genug besass, um die Kunst der „Gebildeten" zu verstehen, war ein willenloses Spielzeug der Charlatans, die nun in Menge auftauchten und das rat- und haltlose „Publikum" ausbeuteten. Es war völlig gleichgültig, dass die Epigonen der Romantik an die Stelle des klassizistischen „Ideals" nun ein mittelalterliches schoben und dann die „Renaissance". Der Riss wurde dadurch nur verbreitert, denn auch das neue „Ideal" war wurzellos und fremd, setzte angelernte „Bildung" voraus, gab der allgemeinen Kultur nichts als eine Maskerade, in die man sich willig verkleidete, nachdem abermals die Charlatans der „offiziellen" Kunst sich gefällig erwiesen und sie hinreichend trivialisiert hatten.

Im Sommer 1805 schrieb Wilhelm Schlegel, der eigentliche Stratege der Romantik aus Rom an Goethe: „Das vielfältige Schwanken im Gange der neuen Bildhauerei ist unstreitig daher entstanden, dass, nach Anerkennung der Antike als Kanon, die Bestrebungen nach Unabhängigkeit von

ihr sich immer unter anderen Verkleidungen wieder eingestellt haben. Wäre eine eigentümliche moderne, und dennoch ächte Bildhauerei möglich, so hätten die Florentiner sie 'gewiss erfunden. — Allein, da selbst das, was Michel Angelo geleistet, nur persönliche Ausnahme geblieben ist und keine neue Bahn gebrochen hat, so wird wohl jeder künftige Versuch nur von neuem dartun, dass hier kein anderer Weg übrig bleibt, als sich ganz an die Alten in der Wahl der Gegenstände sowohl, als in dem Geist der Behandlung anzuschliessen, und auf ihrem eigenen Boden zu wetteifern." Zwölf Jahre später hiess es dann in seinem Essay über Angelico: „Die Kunst der Griechen ging vom Körper aus, die der neueren (d. h. christlichen) von der Seele. — Je weiter wir sowohl in der Kunst der Alten als der Neueren zurückgehen, desto mehr finden wir sie ausschliessend dem Gottesdienste gewidmet. — Mit dem Fortgange der Zeiten ist die Kunst immer weltlicher geworden, und dieses pflegt eigentlich ihr Verfall zu sein. — Der Künstler muss eine höhere Weihung empfangen, sei es nun, wie bei den Griechen, in der Sphäre der lebendigen Naturkräfte, oder wie bei den alten christlichen Malern, in dem Reiche der Wiedergeburt der inneren Menschen." — So zeigt denn die „Romantik" gleich in der Theorie der bildenden Künste ihr Janushaupt, ja sie zeigt es hier unverhüllter als sonst. Ein glühendes Verlangen nach Erfassen dessen, was eigentlich Leben und Wert ist am Künstlerischen, verstrickt sich in einem Wust von Theorien und verstandesmässigen Abstraktionen und wird in dieser Verstrickung gebrochen und erdrosselt. Das Ende der Romantik ist der Nihilismus: ihr frecher Bastardsprössling Heine kündigt dies Ende schon an, der Ausklang der Romantik in dem Talmi der Gründerzeit und zuletzt in dem Berliner Naturalismus, der in der Kunst nur ein Agitationsmittel für die kulturverneinenden Tendenzen gelten liess, hat ihn besiegelt.

* * *

Wahrhaft erschütternd ist die Lebensbilanz der drei letzten grossen Romantiker in Deutschland. Richard Wagner lässt Wotan, den Walter des Weltgeschehens bekennen:

Zusammen breche
Was ich gebaut!
Auf geb ich mein Werk;
Eines nur will ich noch:
Das Ende, das Ende!

Er betrachtet sich selbst als den Ausgangspunkt einer neuen Kunst und wird, nachdem ihm König Ludwig II. zum „Erfolg" verholfen — vorher nicht, wir sind schon in der „Gründerzeit"! — auch als solcher anerkannt, angebetet, ausposaunt. Die vor der Romantik unerhörte Art der verzückten Kunstraserei feiert ihre zügellosesten Orgien. Heute, ein Menschenalter seit dem Tage, da er zu Venedig die Augen schloss, müssen selbst die, welche mit uns den grossen Musiker aufs höchste bewundern, ehrlich eingestehen, dass er wirklich „das Ende" wollte und brachte. Während sonst die grossen Meister organisierend wirkten auf den Nachwuchs — selbst der Einsamste von allen, Michel Angelo, wirkt noch in Rodie nach — hat sich im Namen Wagners nur eine gesinnungstüchtige Fachmännigkeit „organisiert", die den im Volkstum springenden Quell schöpferischer Kraft verstopft oder doch zu verschütten trachtet. Der Fall Bruckners und Hugo Wolfs, der erst posthum und widerwillig „Anerkannten", lässt daran keinen Zweifel; und die Wahrscheinlichkeit ist ungeheuer gross, dass aus dem musikalisch so eminent reichen deutschen Volke in dem letzten Jahrzehnte viele Musiker hervorwuchsen, denen es nur deshalb verwehrt blieb das musikalische Leben neu zu organisieren, weil die im Namen Wagners verbündeten Trusts der orthodoxen Fachleute es nicht zulassen, ebenso wie die korporativen Ringbildungen in der bildenden Kunst es mit erbarmungslosem Fanatismus verhindert hatten, dass

Meister wie Feuerbach, Mareés, Leibl, Trübner die Malerei neu organisierten und eine schöpferische Entwickelung herbeiführten. So ist der Name des letzten grossen Romantikus in der Musik zum Losungswort der Negation geworden.

Der letzte grosse Romantiker in der Malerei, Arnold Böcklin, dessen individuelles Genie anzuzweifeln nur der Irrsinnige oder Böswillige die Tollkühnheit findet, hat keine bessere Bilanz. Nach einer Jugendproduktion, die das Grösste verhiess, unterwirft er sich einer verstandesmässig erklügelten Doktrin, seine Schöpferkraft erstarrt in einem typisch-romantischen Symbolismus. Der späte Böcklin hat das bildnerische Programm der Romantik erst erfüllt. In seinen Tafeln leuchteten die „Hieroglyphen" Friedrich Schlegels in strahlender Glorie auf: „wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschliessend an die Weise der Vorzeit." — Man braucht den Sinn dieser Definition nur aus dem verschrobenen Herrscherstile Schlegelscher Kunsterlasse ins Menschlich-Vernünftige zu übersetzen, um die denkbar sauberste Formel für den späteren Böcklin zu haben. Er stirbt in selbstgewählter Vereinsamung und hinterlässt auch nicht einen einzigen Keim für die Fortentwickelung. Sein Erbe wird nur von einigen geschickten Effekthaschern zur Maskerade für ihre symbolischen Gemeinplätze ausgebeutet. Er hat keinen Schüler im ernsten Sinne des Wortes, aber er hat Parteigänger, die unter seinen Namen gegen jede Entwickelung einer modernen künstlerischen Kultur zu Felde ziehen.

Der letzte grosse Romantiker unter den Dichtern, Friedrich Nietzsche, zieht die äussersten Folgerungen der Romantik in der ethisch-künstlerischen Gestalt des „Übermenschen" und in der mystisch-rhythmischen Vorstellung der „Ewigen Wiederkehr". Alles, was je drängte und quoll im Tiefsten der romantischen Welt, ward von ihm noch

einmal zusammengefasst und dargestellt. Als Prophet einer neuen Menschheit, als ein Dichter von orphischer Zaubermacht und von mythischer Grösse, so erhub sich sein ungewisser, dunkler Schatten vor der zeitgenössischen Welt. Eine „Götzendämmerung" schien hinter ihm hereinzubrechen, eine „Umwertung aller Werte" ward verkündigt in seinem Namen, und die nach ihm sich zubenennenden Sekten schwollen über von apokalyptischen Weissagungen der neuen Welt, die im Reich des „Antichrist" aus der Vergasung der alten Welt jung sich ballen werde. — Indess dies Getöse durch die Lande rauschte, lag der Meister selber einem lallenden Kinde gleich im Schosse der Mutter, einer frommen, guten, lutherischen Pfarrersfrau — auch damit das typischste Bild romantischer „Ironie" und Gegensätzlichkeit darbietend —, und als er bei der Kirche seines Vaters bestattet war im Familiengrab der Pastorensippe, er der „Antichrist"! — da verzogen sich die brünstig geröteten Schwaden — und nichts blieb sichtbar davon haften im unermesslichen Getriebe der modernen Welt als ein dünner Rauch auf einem Häuflein grosstuender Schwächlinge, die mit der „Umwertung aller Werte" die mitleiderregenden Unfälle ihrer neurasthenischen Geschlechtsgier entschuldigten und mit seinen grossen Worten von ihren kleinen, unfruchtbaren Zeitvertreiben sprachen. „Ein grosser Aufwand, schmählich! ist vertan." Eine ungewöhnlich weit überragende Individualität und keine positive Wirkung: eine absolut negative Bilanz. So schloss die Romantik ihr Hauptbuch mit dem für sie typischen Schema von „Soll und Haben".

Die grossen Romantiker hatten „keinen Erfolg"; nicht deshalb weil sie in Wahrheit keine grossen Persönlichkeiten waren, sondern deshalb, weil sie „Unzeitgemässe" waren und weil sie es sein wollten. — Warum? War die Zeit so entsetzlich? Hat nicht England, hat nicht Frankreich im selbigen Zeitalter seine grossen Persönlichkeiten kulturell

organisiert und ist nicht dort in beiden Schwesterkulturen die Romantik eine Entwickelungsphase gewesen, die, ganz im Gegensatz zur deutschen, konstruktiv wirkte? Delacroix und Turner sind Pfahlwurzeln, aus denen das Wurzelwerk ganzer Wälder sein Wachstum sog. Böcklin, Wagner und Nietzsche sind strotzende Wipfel voll unergründlicher Schatten, aus denen oben die dürren Äste blank herausstarren wie Handgerippe, bezeugend, dass die Wurzeln und das Wachstum abgestorben. Ist die deutsche „Romantik" überhaupt dasselbe wie die französische oder englische? Hat sie mehr mit ihnen gemein als den Namen, und hat sie mehr Beziehungen mit jenen als wechselseitige Begeisterung einzelner Vertreter für einander? Ich antworte rundweg: nein! — Die deutsche Romantik ist noch ganz unerklärt. Aber das ist unverkennbar all ihren Regungen aufgeprägt, dass sie eine ganz besonders deutsche Erscheinung ist, ein deutsches Laster, wenn man so will, jedenfalls eine deutsche Krankheit. Es müssen in der deutschen Rasse psychische Organe sein, Träger schöpferischer Kräfte, die unter gewissen Umständen in Hypertrophie verfallen, zur Monstrosität ausarten, und zwar derart, dass sie die ganze seelische Organisation überwuchern und zersetzen. Es mangelt dem Deutschen an der Fähigkeit, sich zu organisieren; sie fehlt ihm nicht ganz: in Zeiten des Zwanges hat er sich oft bewunderungswürdig aufgerafft, sonderlich wenn zugleich das norddeutsche Element die Steuerung ergriff (Hansa, Bismarck). Im Durchschnitt jedoch zeigt seine Geschichte das Walten schwer zu ergründender seelischer Kräfte, die vielleicht das Allerwesentlichste beisteuern zu jeder Art von Form, die aber nur allzuoft wie in einem Rauschzustande sich loslösen von jeder regulierenden Haft und blindlings dahinrasen, ein Schauspiel von hinreissender Pracht, und dann mit ihrem eigenen Zusammenbruch den der deutschen Form überhaupt herbeiführen: auf das grandiose Ende der letzten deutsch-romantischen Krankheits-

periode, auf Wagner-Böcklin-Nietzsche folgt der absolut formlose, absolut undeutsche, den Skandinaven, Russen, Parisern imitierte Berliner „Naturalismus“. Und er beruft sich auf Nietzsche! Nietzsche aber hasste den Naturalismus und schwur auf eine Kunst von engster stilistischer Bindung. Aber die Berliner Manager hatten instinktiv doch recht, wenn sie sich auf Nietzsche beriefen, denn sie machten ihre Geschäfte auf dem verödeten Markte, auf dem die Organisation der deutschen Form soeben wieder einmal unter Blitz und Donner zusammengebrochen war. Auch auf die ältere „Romantik“ war ja Berliner „Naturalismus“ gekommen: Heine und das „Junge Deutschland“ schlüpften aus den Trümmern des goldgezinnten Feenschlosses, das unter den himmelanbrausenden Flammen der Wackenroder, Schlegel, Kleist und Schelling zur Ruine geworden war. Die Romantik ist die Zeit der Ruinenschwärmerei; sie baut die Zerstörung im Geiste wieder auf zu einer Pracht, die in den zerfallenen Mauern nie gewohnt, sie verschwendet ein ungeheuerliches Übermass darauf — und behält auch nicht ein Restchen übrig zur Organisation des eigenen Lebens, des eigenen Hauses, des eigenen Leibes, des eigenen Geistes. Nein, sie vergeudet sich so masslos orgiastisch an ein Überzeitlich-Unerreichbares, an Vorzeit und Zukunft, an Überwelt und Unterwelt, dass alles Blut aus ihren Adern springt und alle Kraft aus den Nerven fiebert: sie enden im Irrenhaus, im Selbstmördergrab, in den Klosterzellen, im kindischen Greisentum, im Trunk, in verbitterter Einsamkeit: jeder von ihnen ein Wunder, viele von ihnen gross, alle zusammen ein grosses „Umsonst.“ Das ist die deutsche Krankheit, die man „Romantik“ nennt und die innerlich wenig zu tun hat mit den unter gleichem Namen gehenden Erscheinungen in Frankreich und England. Bei uns war sie destruktiv in ihrer Gesamtwirkung, desorganisierte die Kultur und die Kunst, zerschlug die Überlieferung und bereitete damit den Boden, auf dem

dann die an Gemeinheit und Abscheulichkeit alles je in der Weltgeschichte dagewesene übertreffende Pseudokultur und Talmikunst des deutschen Gründertums emporwuchern konnte; die Romantik in Deutschland opferte Hekatomben der höchstentwickelten Persönlichkeiten für ein „Ideal“ dahin, um endlich das genaue Gegenteil dieses Ideals zu erzielen: die heute brutal herrschende Parvenuekultur, die Schwindelkunst, die Berliner Literatur- und Theatermache, das Kaffeehaus-Ästhetentum und all diese scheusslichen Entartungserscheinungen. — Nietzsche, ihr Letzter, ist zum Abgotte der Menschensorte geworden, die er selbst am allergrimmigsten verabscheute: Aestheten, Literaten, „Künster“ im exhibitionistisch-pöpelhaften Sinne dieses Wortes. — In Frankreich und England hingegen war die Romantik konstruktiv und hat die Formgewalt der Rasse neuorganisiert, nachdem der Untergang des „ancien regime“ ein vacuum nahe gerückt, jedenfalls aber viele Fäden aus der alten Tradition abgerissen hatte. Delacroix wird der Organisator einer neuen malerischen Epoche, die so ergiebig ist, dass sie neben den fruchtbarsten Zeiten der Kunst besteht, welche die Geschichte überhaupt verzeichnet, und erst die Berührung mit dieser von der französischen Romantik ausströmenden Flut bringt Deutschland wieder eine bildnerische Entwickelung: Feuerbach, Lier, Spitzweg, Leibl, Trübner, Liebermann.

In England gar erleben wir das Unerhörte, dass der ganz in einem tändelnden archaistischen Ästhetizismus versickernde Zweig der Romantik, dass der „Praerafaelismus“ plötzlich von der Formgewalt dieser kolossalen, immer organisatorisch empfindenden Rasse aufgegriffen, durch Morris mitten in den modernsten Industrialismus hineingeführt wird und so eine Erfrischung der heimatlichen Wohnungskultur und Lebensführung nach der Seite verstärkter Ausprägung des Rassigen hin auslöst. Der letzte Romantiker in Grossbritannien, der Ire Wilde, wird von der kultivierten

Gesellschaft gehalten wie ein Schosshund und verwöhnter, bunter Papagei. In dem Augenblicke aber, wo der verzärtelte Salonliebling es wagt die von der Rasse für ihre Machtzwecke gut befundene Moral öffentlich in Frage zu stellen, in demselben Augenblicke wird er mit genau der gleichen erbarmungslosen Grausamkeit vernichtet, mit der man auch früher stets in solchen Fällen einzugreifen pflegte — auch im alten Athen. Der Einzelne, Höchstbegabte wird ohne Wimperzucken geopfert, denn der Bestand der Rasse in ihrer bewährten Form wird unbedingt als das ungleich wichtigere gefühlt. Dass in einer solchen Kulturgemeinschaft die Romantik nicht zersetzend wirken konnte, ist begreiflich — selbst wenn sie eine „Romantik" gewesen wäre von der Art der deutschen. Aber das ist zweifelhaft. Vielleicht ist nur das Schematisierungs- und Rubrizierungsbedürfnis des schulmässigen Historikers Veranlassung, dass man von einer deutsch-englisch-französischen „Romantik" spricht. Als gemeinsames „Kennzeichen" wird immer die Verehrung für die Kultur der Vorzeit, die Wiedererweckung der eigenen Vorzeit, das Verständnis für die Formen der „christlichen" Zeitalter im Gegensatz zum Klassizismus usw. vorgehalten. Aber das sind selbstverständlich nur Formeln zum Auswendiglernen in der Kinderschule. Jean Paul z. B. ist der modernste Schriftsteller, den Deutschland je besessen hat. Wo bleiben bei ihm alle archaisierenden Tendenzen, die angeblich das Kennzeichen des Romantikers sind? Und dennoch ist er der vollkommenste Romantiker: bei keinem von allen grossen Romantikern zeigt sich so deutlich, wie eine übermässige Überlastung und Überladung der Ausdruckmittel zu einer absoluten Desorganisation führt. Strotzende Einzelformen, chaotisch durcheinander wirbelnd wie die Sternkrystalle eines Schneefalles: das ist sein Typ. Ein Genie, überreich an Ausdrucksmitteln, das aber alles verschwelgt und verstreut und sich in den verwilderten Irr-

gärten seiner eigenen Phantasie verliert. Auch seine kulturelle Bilanz schliesst mit einem Fehlbetrag. Er hat der Entwickelung geschadet, nicht genützt. Die beispiellose Suggestionskraft seiner Ausdrucksmittel machte die desorganisatorische Tendenz zum Geschmack des Zeitalters, zur Marschroute der geistigen Elite Deutschlands, insoweit diese nicht schon durch die Schlegel u. a. Romantiker in diese Richtung gelockt waren. Dichter von dem enormen Reichtum an Ausdrucksmittel wie Jean Paul, sind sonst zu allen Zeiten geistige Strategen ihres Volkes, wo nicht ihrer ganzen Kulturwelt; dieser aber ist der „Organisator der Niederlage", des sich ins Einzelste und Vereinzelnde auflösende Individualismus. Ja der Trieb nach schrankenloser Ungebundenheit ist so zügellos bei dem romantischen Menschen, dass er selbst die Beschränkung und Gebundenheit nicht mehr verträgt, die im Ich-Bewusstsein liegt. Er löst auch die letzte, kleinste Einheit noch auf, das „Ich" und zerfliegt, ein zerstäubendes Meteor, funkelnd ins All: dies ist das einzig Gemeinsame aller Romantiker, alles andere ist nur äusserlich; sie sind modern und und archaistisch, Naturalisten und Stilisten, Genussmenschen und Asketen, klug und dumm in einem und demselben Satze, alle nur denkbaren Widersprüche häufen sich in ihnen auf. Es kann gar nichts geben, das sie kennzeichnet, ausser jenes eine, das Goethe im Euphorion dargestellt, das bald von dem Goldgrunde katholischer Mystik, bald im Flammenschein des Antichrist und Übermenschen, bald zerfliessend in der Tränenüberseligkeit Jean Paulscher Blumenmenschen, bald selbstmörderisch-selbstzerfleischend in dem bis zum Unvorstellbaren, formlosen, jede Form zersplitternden Übertrotze Kleist'scher, Hebbel'scher und Genelli'scher Titanen seinen betörenden Odem aushaucht. Wagner desorganisiert die ungeheure Melodik und Gesetzmässigkeit der deutschen Musik zugunsten einer die Form verschlingenden „unendlichen Melodie", einer un-

endlichen, also endlich nicht mehr wahrnehmbaren Form. Böcklin desorganisiert die deutsche Malerei, die gerade zu seiner Zeit, ja gerade in ihm selbst soeben erst wieder eine Entwickelungsbasis gefunden hatte, um glutvolle Hieroglyphen für die mythische Symbolik seiner Einsiedlervisionen mit einer Ausdruckswucht zu überladen, die jede malerische und jede zeichnerische Form explosionsartig sprengen musste. Bei allen echten Romantikern ist das „Talent" ganz ausser jeder Frage; sie sind sehr oft sogar „Talente" vom allerersten Kaliber und sehr oft — das ist wohl das allermerkwürdigste aber doch auch selbstverständlichste — sie waren sich fast alle ihrer zersetzenden Wirkung, wenigstens in Augenblicken bewusst und empfanden das als ein tragisches Los. Ja eben dieses tragische Bewusstsein, das jeden grossen Romantiker einmal wie sein besonderes „Mittagsgespenst" auf seines Lebens Höhe überkam, war das einzige wirklich Furchtbare in ihrem Leben. Im „Vollgefühle dieses Augenblickes" schuf Hölderlin den „Empedokles", und das „Schicksalslied", Brentano den „Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe" — Auferstehungen der deutschen Form in der Dichtkunst, die dem Allergrössten beizuzählen sind, und in eben demselben tragischen Vollgefühle sang Zarathustra seinen Untergang.

* * *

Ohne Erkenntnis dieser Schicksalsrolle, welche die „Romantik" nicht nur in der deutschen Kunst und Kultur, sondern im Leben unseres Volkes überhaupt zu erfüllen berufen war, vielleicht schon in früheren Zeiten, ganz gewiss aber im 19. Jahrhundert, ist kein Schlüssel gegeben zu dem Labyrinth unserer Entwickelung und keine Handhabe zum Eingreifen in die organisatorischen Aufgaben, die den Führenden von heute auferlegt sind.

Wie wollte man — um nun wieder zur Malerei zurückzukehren — das Rätsel lösen, dass positive, unzweideutig

begabte Talente wie Cornelius, Overbeck, Ph. Veit die deutsche Malerei desorganisieren und Fermente in die Entwicklung tragen, welche es dieser Kunst fast ein Jahrhundert lang unmöglich machen, sich auf ihrer doch vorhandenen Tradition mit den doch reichlich vorhandenen, grossen Talenten zu finden und zu festigen? Noch 1810 in den Bildnissen des Kunsthändlers Wilmann und seiner Frau ist Cornelius doch ganz in der guten Tradition, in der unvollendeten „Grablegung" von 1815 ist er bereits „Nazarener"; und doch hat er sein Talent inzwischen nicht eingebüsst, wie die ausdrucksvolle Linien-Systematik beweist. Was war geschehen? — Er war 1811 nach Rom gegangen — und in Rom war er Romantiker geworden. Dort vollzog sich der Bruch; und er, der als tüchtiger Maler auf einer zwar bescheidenen, aber fortbildungsfähigen Überlieferung stehend begonnen, endigt als der böse Genius seiner Kunst, nicht nur sein eigenes Talent zernichtend, sondern die ganze Entwickelung mit zersetzenden Anschauungen vergiftend. Und alles, was dazu ihn trieb, „ach, war so gut, ach, war so lieb". — Es ist kein Zufall, dass Gretchen eine Lieblingsfigur der romantisch-nazarenischen Illustratoren war. Sie musste ihnen als die rechtfertigende Martyrin ihres Wesens erscheinen, so wie sie uns deutlich macht, dass die „Romantik" eine Krankheit der vollblütigsten Organe unseres Rasseorganismus ist. Auch Gretchen, der typischste Typus deutschen Frauentums, wird zur Mörderin und endet im Wahnsinn, und muss ihr keusches, süsses Haupt auf den Richtblock legen, der besudelt ist vom Blute pöbelhafter Verbrecher. Das Schicksal der ganzen Romantik — wir werden sehen — ist in ihr vorgebildet, ist in ihr Leben eingefaltet, wie das Schicksal eines tausendgliederigen Geschlechtes in die Eizelle, aus der sein Stammvater gezeugt wurde. An ihrem kleinen Lose sehen wirs so recht menschlich, wie in der deutschen Seele die herrlichsten, schöpferischsten, reizvollsten, typisch-

sten Organe mit einem Male jählings zu einem Überschwang emporwuchern, vor dem alle regulierenden Gegenkräfte niederbrechen, und wie sie dann das Individuum, das gleichsam in Flammen steht, dahinreissen ins Nichts. Was hat nicht Goethe alles aufbieten müssen, um die regulierenden Gegenkräfte in sich selbst wachzuhalten; wie oft war er in Gefahr, selbst ein romantisches Schicksal zu erleben — und dass diese Gefahr in ihm so gross gewesen, just das beweist, wie „deutsch" er war! — Nietzsche hasste jenes Gretchen, so wie der Enkel wohl die Ahnmutter hasst, von deren Wahnsinn er die Belastung trägt. Der Absturz aus dem Zenith, zu dem sie auf lichten Flügeln, voll feurigen, heiligen Überschwangs emporgestürmt, hinab in den Schlamm und Unrat tiefster Erniedrigung: er ist ihnen allen und ist ihnen auch mit jenem Gretchen gemein. Er ist das Schicksal der ganzen Richtung und er ist, dank der gewaltigen Summe von Intelligenz und Suggestionskraft, die in ihren Führenden aufgespeichert war, das Schicksal der deutschen Kultur im 19. Jahrhundert.

So wurde Cornelius, die überlegenste und suggestivste Intelligenz unter den bildenden Künstlern der Romantik, zum Schicksal seiner Kunst. Er hat die Malerei nicht desorganisiert, weil er ein Talentloser oder weil er ein eitler Spekulant war, sondern weil er Romantiker wurde. Seine zeichnerisch-malerische Begabung steht ausser Zweifel — sogar Gautier bezeugt sie ihm, der doch Delacroix und Chassériau als Massstäbe hatte —; nicht minder unantastbar ist sein Charakter. Wenn je ein Mensch, wenn je ein Künstler dem Höchsten, Reinsten, Künstlerischsten zuzustreben glaubte, so war er es. Gautier beugte sich vor dem Pathos seiner Persönlichkeit und seines Wollens, obzwar er verwirrt wurde von den Münchner Fresken, die so unermesslich herausfielen aus allem, was ihm, dem Franzosen, an malerischer Kultur geläufig war. So einfach liegt die

Sache nicht, wie unsere modernen Kunstschriftsteller sie darstellen, indem sie den „Nazarenern" schnellfertig das „Talent" absprechen. Nicht einmal dann kommen wir auf den Grund, wenn wir das Talent zwar zugeben, seine Ablenkung ins Unfruchtbare und Zerstörende aber in den Kunsttheorien suchen, die damals geglaubt wurden und durch Kants Eintreten eine gewaltige Autorität erlangt hatten. Gerade die Romantiker waren es, die sich am meisten emanzipierten; ihr ästhetisches Glaubensbekenntnis wechselt unausgesetzt, schillert in tausend Farben und schlägt fort und fort in die äussersten Kontraste um. Vom eingefleischtesten Klassizismus und der Vergötterung Winckelmanns bis zum fanatischen Hass gegen die Antike, von der inbrünstigsten Schwärmerei für das fromme, strenge Mittelalter bis zur laszivsten Skepsis moderner Zügellosigkeit und Naturalistik, von der asketisch-mystischen Glut der Praerafaeliten zur derben Sinnlichkeit der Niederländer des 17. Jahrhunderts jagt ihr Ungestüm hin und wider. Niemand hat so felsenfest auf Kant und Schelling geschworen wie sie, und niemand hat so offenkundig gegen sie gefrevelt wie der Verfasser der Lucinde. Hierin bekundet sich eben das eminent Künstlerische ihres Wesens, zugleich aber auch die eminente Unfähigkeit, dieses Wesen irgend zu organisieren. Die starken Einzeltalente unter ihnen, wie Novalis, kamen trotzdem zu einer individuellen Form; für die geringeren, auf Stützung angewiesenen Talente jedoch und für die allgemeine Kultur kam dabei nichts heraus als ein flüchtiges Chaos oberflächlicher Anregungen, die sie verwirren und auflösen mussten. Wäre Cornelius ein ganz grosses Talent gewesen, wie Feuerbach, so würde er wohl auch trotz der Romantik dann und wann sich zur persönlichen Form durchgerungen haben — bei Führich, Steinle, Schwind ist das ja tatsächlich im Kleinen geschehen — aber er war kein Talent von solchem Kaliber. Er war ein enges, trockenes Talent. Seine Formensprache,

in den Zeichnungen und in den Kontursystemen seiner Kartons klar zu lesen, ist arm, von geringer Artikulation im Ductus der Handschrift, seine farbige Anschauung von fast spiessbürgerlicher Simplizität und ganz unlebendig. Einem solchen Mann musste es notgedrungen zum Verderben anschlagen, wenn man ihn aus der engen, spiessbürgerlichen Kultur, in der er bodenständig war und für deren bescheidenen Hausbedarf er Tüchtiges liefern konnte, jählings herausriss und dem Sturzbade von Anregungen aussetzte, das damals des Deutschen wartete, wenn er, „das Ränzel auf dem Rücken und Gott im Herzen", über die Alpen zog und in Rom der Sekte orgiastischer Kunstromantiker in die Hände fiel. Er wurde aufgestachelt zu einer grössenwahnigen Rivalität mit den Meisterschöpfungen so und so vieler auf weit auseinander liegenden, grundverschiedenen Kulturen und Überlieferungen gewachsener Künste. Er ahmte sie obenhin nach und man sagte ihm, er habe sie erreicht; er benutzte die unverstanden nachgeäfften Formen zur Symbolisierung romantischer „Ideen", und man schwur, er habe die Alten übertroffen. Kein Wunder, dass er's selber glaubte und dass er, der so unerwartet zum „grossen Mann" geworden war, ganze Generationen durch die Lehren dieser Imitationskunst mit dem besten Gewissen und heiligsten Ernste vergiftete. Goethe war entthront — und er fühlte es. Er ging den Irrwegen der Romantiker nach, wie ein abgesetzter König, der den Widersachern und Umstürzlern auf den Strich passt, um das immer noch geliebte Reich vorm ärgsten wenigstens zu bewahren. Es ist ihm nicht gelungen — und er fühlte es. „Noch ein paar Jahrhunderte", so meinte er, könnten hingehen, „ehe bei unseren Landsleuten so viel Geist und höhere Kultur eindringe und allgemein werde", — dass man von ihnen sagen könne, „es sei lange her, dass sie Barbaren gewesen". Das sagte er anno 1827 in der Maienblüte des romantischen Kunst-Grössenwahns.

Am 22. März 1831 kommt man nach Tisch bei ihm auf die bereits offensichtlich gewordene desorganisierende Wirkung der Romantiker zu sprechen, deren „Verirrungen“ die zaghaften, kümmerlichen Ansätze zu einer deutschen Kultur in die Barbarei zurückstürzten. „Sie ist schon da, wir sind schon mitten darinnen; — — — sie ist von wenigen einzelnen ausgegangen — und wirkt nun schon seit 40 Jahren fort. — Man kann nur etwas aussprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit schmeichelt, um eines grossen Anhanges in der mittelmässigen Menge gewiss zu sein.“

* * *

Das Schicksal Deutschlands war besiegelt. Man sprach in Goethes Kreis, in dem übrigens die Führer der Romantik persönlich sehr geschätzt waren, von einer „Ansteckung“, die sich von der römischen Sekte aus verbreitete. Je mehr die grossen Urheber der Bewegung, die Männer und Frauen, bei denen die Romantik aus der Überfülle entsprungen war, zurücktraten, starben, verknöcherten oder verkamen, um so breiter sickerten die infizierten Gewässer daher. Die popularisierte Romantik wurde die herrschende Welt- und Kulturanschauung der breiten Massen der „Gebildeten“; sie musste es werden, denn sie war ebenso bequem als demokratisch. Sie befreite von jeder organisatorischen Strenge und Zucht, sie räumte alle Traditionen und Distanzen fort, sie verlangte weder Können noch Wissen und kam mit ihrer hochnäsig-salbungsvollen Verachtung für die gewordene, von den deutschen Geschlechtern des 17. und 18. Jahrhunderts mit einer bewunderungswürdigen Zähigkeit sparsam und fleissig aufgebauten Kultur den demokratischen Instinkten des Revoluzzertums sehr angenehm entgegen. Die Haupthetzer in der kindischen „Freiheits“-Tragikomödie der Burschenschaftler waren ausgesprochene Romantiker. Dass die vornehmen Romantiker-Aristokraten der ersten Generation gleich-

zeitig mit der katholisierenden „Reaktion" gingen, das liefert den echt romantischen Kontrast. Er wird persönlich, ja dramatisch zugespitzt in München, wo der reaktionäre König ebenso eingefleischter Romantiker ist wie die gegen ihn krawallierenden Studiosen; wo der Lola Montez aus den schwärmenden Haufen romantisch umnebelter Studenten eine Leibgarde entstand und gleichzeitig in dem romantischen Maler Wilhelm Kaulbach der hasserfüllte Rächer, der sie nackt auf den Pranger zerrt. In diesem vormärzlichen Münchner Kulturbild ist die alles desorganisierende Wirkung der Romantik zum Greifen deutlich: Politik, Kultur — höfische und bürgerliche — und Kunst, alles verliert seine Orientierung und rollt dem Chaos zu, ein Prozess, der in München zwar harmlos verlief weil die „gebildete" Zuzüglerschicht der neugebackenen „Kunststadt" in dem rassigen Bauernstaate keine ernsthafte Rolle spielen konnte, die aber im übrigen das ganze kulturelle Elend Deutschlands verschuldet hat — und recht viel vom politischen Elend dazu.

Auch die Münchner Romantik war von Rom eingeschleppt worden. Der Fall des Königs Ludwig ist ein typischer Fall — in seiner Genesis wie in seinem Ausgang und mit seiner tragischen Katastrophe, die den gekrönten Romantiker-Enkel in den Würmsee lockte. Ihm fehlt auch nicht ein typischer Zug, am wenigsten der himmelstürmende aus lauterster Begeisterung für alles „Gute, Wahre, Schöne" unternommene Aufflug und der jähe Absturz in Ohnmacht, Greuel, Wahnsinn und Vernichtung. Und der zweite Ludwig war auch ein Enkelsohn jenes Romantikers auf dem Hohenzollernthron, den eben dasselbe Romantikerlos traf und der nahe daran war, Preussen-Deutschland durch seinen romantisch-politischen Dilettantismus in seinen Untergang zu verflechten.

Jenes Bild von Catel aus der Pinakothek, das den Kronprinzen Ludwig in der spanischen Weinstube auf Ripa-

grande im Kreise der römischen Sektenhäupter zeigt, war auf der Jahrhundert-Ausstellung notwendig. Es ist ein wahrhaft „historisches" Bild, denn es erschliesst den Einblick in die düsteren Abgründe deutscher Kulturerkrankung. Der enthusiastische Prinz wurde in Rom infiziert; von dort trug er die „Reinkultur" der Romantik nach seinem gutbayrischen, urgesunden München. Niemals war ein Fürst tiefer überzeugt, dass er das Heil bringe, wie er; niemals glaubte einer fester an seine vom Himmel stammende Mission als er. Und doch trug er das Verderben. Denn dass es am Ende dennoch zum Heil ausschlug, das lag — wir werden sehen — einzig daran, dass er späterhin die Reaktion gegen die Romantik entfesselte, eine Reaktion, die ihm selber Thron und Lebensglück, seinem Enkel Thron und Leben kostete.

Als Ludwig I. nach Rom wallfahrten ging, war München eine gute bayrische Stadt, die in ihrer gesamten Anlage das Wesen bajuvarischen Stamms unverfälscht und kernig aussprach. Es hatte auch eine entsprechende, ehrliche, auf guter, treu fortgepflegter Tradition gegründete Kunst. Die besten deutschen Maler der Zeit waren dort: Edlinger, Kobell, Klotz, Hauber, Bürkel, Foltz, Wagenbauer, Albrecht Adam usw. Schon zeigten sich Ansätze einer erfrischten Weiterentwickelung und ein beginnender Konnex mit der wunderbar aufblühenden Malerei Frankreichs. In der handwerksmässigen Plastik lebte noch das Barock, so in den Allegorien des Roman Anton Boos im Postgebäude und an der Theatinerkirche; aber das Barock war in Bayern bodenständig geworden, war von einer noch ungebrochenen Rasse neuorganisiert, sodass es deren Besonderheit ungezwungen und kraftvoll aussprach, es war sogar echte bayrische Bauernkunst geworden. Mit alle dem war es aus und vorbei, als der bekehrt zurückgekehrte König sein Werk begann. Die Männer seines Vertrauens, an der Spitze

der nun völlig zur Gottähnlichkeit aufgeblähte Cornelius, sahen mit massloser Verachtung herab auf das Gewordene. Wie konnte man von ihnen verlangen, auf das Rücksicht zu nehmen, was diese Bauern, Kleinbürger und biederen Handwerksmeister da gewöhnt waren! Fort mit dem Zopf! so schallte ihr Kriegsgeschrei; denn in ihnen feierte die einzig wahre Kunst, nämlich dieselbe Kunst, welche die grossen alten Meister ausgeübt, ihre Auferstehung. Ja: dieselbe Kunst! Cornelius war „ein Raphael"; man nahm das wörtlich und faktisch und durchaus nicht bildlich. Ein Kind sieht heute, dass ihre Kunst nicht dieselbe Kunst war wie die der alten Meister; und wer die Schöpfungen der Alten auch nur flüchtig angeschaut, der weiss auch, dass sie nicht einmal mit Verständnis nachgeahmt wurden. Später kamen Leute wie Lenbach, welche alte Meister wirklich nachahmen konnten, und sie waren voll Hohn und Spott über Cornelius und die Nazarener. Diese galten ihnen als ausgemachte Schwindler. Aber das waren sie nicht. Sie waren Romantiker.

Ihr Erstes war, die bodenständige Münchner Kultur zu desorganisieren. Sie war gewiss primitiv und grob, fast bäuerlich; aber sie war aufrichtig, dem Volke und seinem Zustande angemessen, ehrlich und erschöpfend im Ausdruck. Heute wissen wir auch, dass sie alle Keime in sich trug zu einer Entfaltung ins Grosse. Der grösste deutsche Meister, Wilhelm Leibl, hat sich ausdrücklich auf die bäuerliche Kultur gestellt, als auf die einzige, die in seinen Tagen noch echt und tragfähig war. Es gelang auch den Romantikern nicht, sie auszurotten. Sie ist heute noch da. Doch es gelang, sie zu überwuchern. Neben und um die bayerische Stadt München gründete man die „Kunststadt" München: eine Konstruktion, die mit dem Gewordenen nichts gemein hatte und haben wollte. Man baute, meisselte, malte, zeichnete, und der Schwall dieser Produktion breitete sich über München,

über Deutschland, bis man das eigentliche München und das eigentliche Deutschland nicht mehr sah: es sank in Verachtung, bald in Vergessenheit. Aber dieses „eigentliche" Deutschland blieb, es lebte fort im Untergrunde, es gebar tausend und abertausend Kräfte, es wehrte sich verzweifelt gegen die erstickenden Decken, welche die Romantik ihm überwarf, es drang da und dort hindurch, um aufs neue wieder hinunter gestossen zu werden und ruhte nimmer bis zum heutigen Tage. Bis zum heutigen Tage aber bestand der Dualismus, den die desorganisierende Romantik heraufbeschwor. Die Romantik, mit der aus ihr hervorgegangenen historischen Wissenschaft eng verschwistert, die Romantik, die obendrein in ihrer immer mehr ins Breite strebenden demokratischen Banalisierung die schlechten sentimentalen Instinkte der „gebildeten" Parvenues an sich fesselt, konstituierte sich als „offizielle" Kunst und Kultur und hielt alles nieder, was an originaler Kraft aus dem Volksstamm emporverlangte. Sie war höfisch-offiziell, staatlich-offiziell, kirchlich-offiziell, teutschtümlich-offiziell, freiheitlich-offiziell und endlich kapitalistisch-offiziell und sozialistisch-offiziell zugleich. Wurzellos im Ungebundenen schweifend, wie sie von ihren ersten grossen Anfängen war, konnte sie sich mit allem und jedem verbinden, auch mit den Elementen, die ihren Urhebern die verhasstesten waren: mit dem Materalismus, mit dem Polizeistaat und dem Philistertum. Sie, deren Geburt so überaus aristokratisch gewesen, endete, echt romantisch, in demselben Augenblicke, in dem sie durch Wagner, Böcklin, Nietzsche in ihre reinste Verklärung ausstrahlte und der allgemeinen kulturellen Verkommenheit die leidenschaftlichsten Proteste entgegenschrie.

Das Aufkommen einer pöbelhaften Talmikultur und Similikunst im modernen Deutschland ist undenkbar ohne die Romantik. Sie ist aufgebaut aus den Zersetzungsprodukten, welche die Romantik ausschied,

nicht aus sich selbst, sondern aus dem chaotischen Wirrwarr von Gährungsprozessen, die sie im modernen Deutschland hervorrief.

Im modernen Deutschland! Wir sind im Zeitalter einer rapiden zivilisatorischen, ökonomischen und politischen Umwandlung: das ist nicht zu vergessen, wenn anders man verstehen will, wie eine von hochstehenden, nach den edelsten Zielen ringenden Menschen ausschwingende Bewegung so tief ins kulturelle Elend führen konnte. Es ist ganz und gar nicht unwahrscheinlich, dass die von uns „Romantik" genannte Aufwallung einer jahrhundertelang gewissermassen trocken gelegenen Sphäre im Rassebewusstsein, zu einem eminent konstruktiven, positiven und glücklichen Ergebnis getrieben hätte in einem Zeitalter, das nicht zugleich auch in den politisch-zivilisatorischen Verhältnissen eine vollständige Auflösung aller Formen und formenden Prinzipien brachte.

Man spürte zunächst den leidenschaftlichen Drang, die Formgewalten, die in den Herzen glühten, mannigfaltiger und intensiver in Tat umzusetzen, als er innerhalb der überkommenen, zünftigen Barock- und Empire-Konvention gestattet war — die Sturm- und Drangperiode, in der Goethe seine vomantischen Jünglingstriebe austobte, gilt daher mit Recht als die Vor-Romantik. Aus ihr quillt der revolutionäre Klassizismus als Gegensatz zum evolutionären Empire.

Kant schrieb damals in der „Kritik der ästhetischen Urteilskraft": „Schwerlich wird ein späteres Zeitalter (nämlich als das der Griechen) jene Muster (nämlich die Antiken) entbehrlich machen; weil es der Natur immer weniger nahe sein wird und sich zuletzt, ohne bleibende Beispiele von ihr zu haben, kaum einen Begriff von der glücklichen Vereinigung des gesetzlichen Zwanges der höchsten Cultur mit der Kraft und Richtigkeit der ihren eigenen Wert fühlenden freyen Natur in einem und demselben Volke zu machen

im stande sein möchte". So wars gemeint: man wollte sich unter den Schutz der Antike stellen um durch sie ein Anrecht auf freies Gestalten zu erkämpfen. Zwar wies schon Goethe auf Rembrandt hin, als Einen, der „das höchste Künstlertalent betätigt — ohne dass er je die mindeste Kenntnis genommen hätte, ob jemals Griechen oder Römer in der Welt gewesen"; aber Rembrandts Autorität stand noch nicht sicher. Nur die Antike konnte dem Talente einen Freibrief über die Rokoko-Konvention hinaus erteilen. Mit diesem Freibrief in der Hand gingen die kecken Kraftnaturen schnell entschlossen ans Werk. Es war ja die Kunst der Alten, der unfehlbaren, unanfechtbaren Alten, was sie brachten. Damit war ihnen ein Konto eröffnet, auf das sie Neues setzen konnten. Nur irgend etwas musste daran sein, das sich für „antik" ausgeben liess: eine Säulenstellung, ein Faltenwurf, ein Eierstab, ein Kostüm, ein stofflicher Zusammenhang. Das genügte. Sonst mochte man schliesslich schalten und walten. Das taten sie denn auch. Der grosse Schinkel erlaubte sich unter dieser Rechtswohltat alles. Er entwarf Kirchen, die mit keinem historischen Schema etwas gemein hatten und als durch und durch neue Formen des religiösen Gefühles emporwuchsen; man hat sich freilich gehütet, sie zu bauen. Er entwarf ein Jagdschloss, das erst in den kühnsten Würfen der modernsten Architekten wieder Parallelen findet, er brutalisierte die Gotik, so dass man sich gar keine vollkommeneren Monumentalformen denken kann, als seine angeblich „gotischen" Ideen. Er ging schliesslich im profanen Wohnungsbau so weit, nur noch durch den Rhythmus der an die moderne Gebrauchs-Bedingnis engstens angepassten Verhältnisse zu wirken und leitete so hinüber zu der Kristallisation eines modernen Stiles, die wir als „Biedermeiertum" heute wieder zu schätzen wissen, die aber von dem historisierenden Hochmut der späteren Romantiker in Verruf gebracht worden war, wie alles Echte, Freie,

Schöpferische. Und nicht Schinkel allein, viele andere Talente wandelten diese Bahn der Befreiung, die ihnen die Antike aufgetan, die sie aber endlich zu einer ausgesprochen modernen Form führte, so der rheinische Architekt Moller, der Bildhauer Schadow, der Dichter Hölderlin, der Maler B. Rausch. Die moderne Kultur war im Ansatze fertig, nachdem aus dem späten „Empire" dieser neu-deutsche Charakter hervorgeschlüpft. Dass sie wieder verschwand und einem Chaos das Feld räumte, das ist das Verdienst der klassizistisch-gelehrten Romantik. Noch Goethe sagte: „Mancher hat nach der Antike studiert und sich ihr Wesen nicht ganz zugeeignet. Ist er darum scheltenswerth?" Die Romantiker dagegen stürzen die deutsche Kultur und Kunst in die bedingungslose Knechtschaft alter Vorbilder. Die Goethe, Schinkel, Moller, Schadow wollten die strenge Gesetzmässigkeit Antike; aber sie waren rassige Vollnaturen, in denen die nach dem Leben hin gravitierenden Instinkte die Schwungkraft der Phantasie und der Intelligenz ausbalanzierten und sie so im Leben, in der Zeit und ihren Notwendigkeiten fest und aufrecht und schöpferisch frei hielten. Die Romantiker aber, die theoretisch massgebend wurden, waren Entwurzelte, sie waren ruhelose Seelen, die immer nach einer Heimat suchten in allen Höhen und Tiefen und die in die moderdurchhauchten Gräber der Vorzeit stiegen um eine Stätte zu suchen, da sie bleiben, da sie Wurzel schlagen könnten. Ihre ins Ungeheure wuchernde Phantastik, ihre ins Unendliche zersprühende kritische Intelligenz trieben sie, die Anker- und Steuerlosen, über die Wogen aller Zeiten dahin. Sie flohen aus ihrer Zeit hinaus, sie hatten kein Verhältnis zu dem Weltgeschehen, sie waren „höhere Menschen", die mit den Dingen nichts mehr gemein hatten. Es gab für sie keine Entwicklung, keine Gesetzmässigkeit. Auf was warteten sie denn? Nach wem hatten sie denn noch zu fragen? Sie wussten ja, was höchste Kunst sei: Rafael! — Gut, ihre

Maler gingen nach Rom und wurden „Rafaels". Dies ist der höchst merkwürdige Gang, auf dem das durch alle Horizonte umherstiebende Gewölk der Romantik sich endlich eingefriert in eine absolut unfruchtbare Erstarrung. Friedrich Schlegel forderte schliesslich kraft seines „gewissermassen gesetzgebenden Ansehens" für die bildende Kunst „das Hieroglyphische, worauf — wahre Poesie und Mystik zuerst führen muss, und selbst unabhängig von aller Anschauung, als auf die blosse erste Idee der Kunst und Malerei führen kann". Die grossen „Urromantiker" selbst, die nicht das Glück hatten jung zu sterben, wie Novalis und dem Geiste nach auch Hölderlin, sie sind ja am Ende ihrer Tage alle selbst noch in diese Erstarrung verfallen. Ihre Epigonen, vorzüglich ihre Epigonen in der bildenden Kunst, die „Nazarener", hielten sich an das Endresultat, an die knechtische Unterwerfung unter die „alten Meister". Keineswegs aber waren diese Meister fixiert, etwa auf die eigene nationale Vorzeit. Die „Romantik" war ja immer in allen Zeiten umhergeflattert wie die nächtige Fledermaus durch geborstene Hallen. Fest stand nur eins: man musste fliehen aus der Zeit und sich entbinden von den regulierenden Gewichten, die das faktische Leben den emporverlangenden Geistern an die Fittiche hängt. Es kam nicht darauf an, welcher Vorzeit man sich unterwarf, sondern dass man sich unterwarf. So ging die Romantik, die aus der zügellosen Freiheitssucht geboren war, als ein Prinzip der Knechtschaft über an die Nachfolger. Noch Lenbach lehrte: wir sind nichts, es sei denn als demütige Knechte und Nachahmer der „grossen Alten". So lehrte auch Böcklin; und trotzdem fühlte er sich als äussersten Widersacher Lenbachs; für diesen waren eben die „tonigen" Venetianer und Engländer die „grossen Alten", für jenen die untonigen, scharf konturierenden, bunt-dekorativen Altdeutschen, Altniederländer und Pompejaner. Sie waren eben beide Romantiker; und die Romantik verstattete

Spielraum in allen Vorzeiten und „Überzeiten"; nur die Zeit existierte nicht für sie.

Damit war die Gesetzmässigkeit der Entwicklung ausgeschaltet. Es bestand die Möglichkeit, dass ein Geschlecht vornehmer, hochgebildeter Ästheten die Führung übernahm und in einem sehr nervösen, sehr empfindenden und verfeinerten Auskosten der alten Kunst eine Erscheinung hervorgerufen hätte, die etwa dem englischen Praerafaëlismus entsprach und, wie dieser, schliesslich wieder in die normale Entwicklung als ein den Geschmack läuterndes Element eingelenkt wäre. Ansätze in dieser Richtung gab es auch früh und spät, bei Führich und Rethel, bei Böcklin, Thoma, Lugo, Klinger und Melchior Lechter. Dass solche erlauchte Geister nicht die Herrschaft über die allgemeine Entwickelung erhielten, das war nun freilich nicht ihre Schuld und nicht die der Romantik. Die Zeit, die von den Romantikern verfehmte Zeit, sie stand auf und rächte sich! Wir müssen uns gegenwärtig halten, dass der Eintritt der Romantik in die allgemeine geistige Machtsphäre zusammenfällt mit der radikalsten zivilisatorischen Umwandlung, welche jemals über die Völker Europas hereingebrochen ist. Die moderne Industrie schuf eine ganz neue Sorte von Menschheit und häufte sie in monströs anschwellenden Städten. Die Emporkömmlinge aus dieser Schicht wurden tonangebend; sie bestimmten die Kultur, für sie war die Kunst. Sie allein konnten sich noch „Kultur" und „Kunst" leisten. Ihre Instinkte waren noch durchaus pöbelhaft, aber ihr Ehrgeiz stand darauf, es den Herrschenden des „ancien regime" gleich zu tun an Prunk, so gleich als möglich. Wie alle Parvenues ahmten sie die Formen der „alten Geschlechter" nach: ihr ganzes Dichten und Trachten ging darauf, mit affenartiger Behendigkeit eine imitierte Kultur hervorzuzaubern. Ihre Wünsche deckten sich also äusserlich mit den Bestrebungen und Absichten der Romantiker: Nachahmung der alten Formen! Es war

unausbleiblich, dass sich die beiden finden mussten. — Innerlich bestanden freilich die schärfsten Gegensätze. Niemand stand der neuen Zivilisation und neuen Gesellschaftsschicht feindseliger gegenüber als die Romantiker. Sie waren es ja, die für die holde Einfalt der frommen Vorzeit glühten — aber eben deshalb waren sie es auch, die es unterliessen, der neuen Welt und der neuen Menschheit eine Form zu schaffen. Sie standen grollend und naserümpfend beiseite, sie blickten mit krampfhafter Abwendung zurück in die Vergangenheit und liessen das neue, grosse Leben seinen Gang gehen, und mussten es endlich doch mit ansehen, dass ihre eigenen weniger skrupellosen Epigonen der Emporkömmlings-Menschheit zu willen waren. Ganz direkt aus der Schule der Romantik und des Nazarenertums kam das Geschlecht der Historien- und Genremaler, der imitierenden Architekten und „Kunstgewerbler", die aus saloppen, billigen Nachäffungen abgestorbener Formorganismen jene pöbelhafte Talmikunst und Talmikultur mit schlawitzerhafter Behendigkeit zusammenleimten, die dem grossspurigen, eitlen Protzentum wie der aus der altbürgerlichen Orientierung aufgestöberten Bourgeoise in gleicher Weise nach dem Sinne stand. Diese neue Bourgeoise beherrscht die öffentliche Meinung; sie wird Herrin der grossen Städte und gestaltet sie um nach ihrem „Geschmacke", sie wird Herrin der Literatur und Presse. Das aus mittelalterlichen Fesseln befreite Bürgertum — wir bewegen uns um 1848 herum —, das durch die radikale Umgestaltung aller Lebens- und Produktionsverhältnisse seine altväterliche Kultur verliert, strebt mit beispielloser Einseitigkeit nach „Bildung". Der „Mann der Wissenschaft" wird allmächtig, auch die Kunst wird nur noch geachtet, insofern sie Wissenschaft ist, auch die Kunst soll das ihrige tun, die Bildungsmöglichkeiten zu vermehren. So kommt die Geschichtsmalerei, welche darstellerische Mittel nur ebenso weit anwendet, als nötig ist, um den geschichts-philosophischen,

religiösen, patriotischen, kulturhistorischen Anschauungsunterricht in gemeinverständlichem Vortrag zu leisten. Aber auch für die Moral muss selbstverständlich etwas geschehen. „Lehren der Weisheit und Tugend" an guten und abschreckenden Beispielen erbaulich oder grauslich, jedenfalls recht leicht fasslich unter die Leute zu bringen, war ohne Zweifel ein nutzbringendes Beginnen, durch das die Kunst einer kulturell desorganisierten Gesellschaft ihre Existenzberechtigung nachweisen konnte. Von da war zum Tendenz- und Anekdotenbild nur ein Schritt; er wurde sofort getan. Man malte für stumpf gewordene Augen so grob, so banal-naturalistisch, wie diese Augen die Dinge sahen. Denn auf gemeinverständlich erzählenden Vortrag kam alles an. So lag in der Romantik und in der von ihr verschuldeten Stilfexerei schon der Keim zum Berliner Import-„Naturalismus", der am Ende dieser Periode und des Jahrhunderts die allertiefste Entartung dartat.

Also am Ende, will sagen heute, wird der Künstler, der nach spezifisch romantischer Anschauung doch Zweck, Herr des Kulturganzen, ja der Welt sein soll, er wird der erbärmlichste Knecht, der Hanswurst der entarteten Grossstadt-Bourgeoisie, der Spassmacher frecher, blöder Emporkömmlinge, der Spielball dunkler Spekulanten, der Prügeljunge der öffentlichen Meinung; kein Hofnarr der alten Zeit ist so verächtlich behandelt worden wie die bourgeoisen Künstler-Berühmtheiten unserer Tage. Nichts aber auch gar nichts lässt man unentweiht, man dringt mit dem Kodak in ihre Familienzimmer, man will alles wissen von ihnen und alles beklatschen; ihre Liebe und ihre Ehe, ihre Kinder und ihre Häuslichkeit: alles muss heraus auf den Markt, in die Zeitung, auf's Podium zum Begaffen und Beschnüffeln für jedermann. Nur wer sich das bieten lässt, hat überhaupt ein Anrecht auf Anerkennung als „künstlerische Persönlichkeit" in dem von der Romantik erst aufgestellten

Sinne des Wortes, nur dem wird jene „Emanzipation des Fleisches", jene Erhabenheit über sonst gemeingültige Bindungen und Gesetze zugestanden, welche die Romantik für den Künstler beansprucht hat. — Wie hat man nicht Richard Wagner beschnüffelt! Nur dadurch, dass er seine pfirsichfarbenen seidenen Unterhosen der Klatschsucht seines Publikums preisgab, erwarb er dessen „Begeisterung". — Man hat nicht eher geruht, bis man Nietzsches persönliche Verborgenheiten an den Pranger gebracht und seine „Scham entblösst" wie die eines Affen im zoologischen Garten. Es wird mehr darüber diskutiert, ob er Syphilitiker war als über seine Stellung zu den höchsten Problemen. — So steht es heute um das höchste Ideal der Romantik, um das der befreiten „künstlerischen Persönlichkeit". Selbst die Grossen der Vorzeit müssen diesen Zoll bezahlen, wenn anders sie ihres „Ruhmes" nicht verloren gehen wollen. Man wühlt in der Alkovenwäsche Goethes und Rembrandts; die Vulpius, die Saskia und Hendrikje Stoffels werden splitternackt ausgezogen, Keinem wird es erlassen, sich auf die „Emanzipation seines Fleisches" hin betasten zu lassen; denn diese, so entnimmt man dem romantischen Kodex, beweist erst die künstlerische Grösse.

Fahren wir fort, festzustellen, wie sich die „Ideale" der Romantik in die „moderne Kultur" hineinprojizieren! — Die Romantik dringt mit qualmender Fackel in die Labyrinthe der Vorzeit und lässt in der Glut ihrer schwärmerischen Sehnsucht die Gebilde alter Kunst aufleuchten. Die Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte sind Wissenschaften, die erst von der Romantik begründet und entwickelt wurden. — Voll Entzücken psalmodiert sie die Verse der altdeutschen Dichter — das Ergebnis ist die „Butzenscheibenlyrik", der sentimentale „historische Roman": eine Talmi-Poesie. Ihre Begeisterung für die alten Bauwerke bringt uns nicht etwa eine organische Baukunst im Sinne der Alten, nein, sie ruft eine

chaotische Imitation alter Stile hervor, eine Talmi-Architektur, durch die eben jene alten Stadtbilder auf das pöbelhafteste geschändet und zernichtet werden, an denen die Romantiker sich voll Enthusiasmus gesogen hatten. Und damit nicht genug! Nichts hatte solch holdselige Zauberkraft für die romantische Seele, nichts ist so sehr zum Wahrzeichen ihres Drängens und Sehnens geworden, als die unvollendeten Schroffen der alten Dome und die zerfallene, epheuumsponnene Pracht der Burgen auf deutschen Bergen. Und eben diese Dome und eben diese Burgen werden entzaubert, ihrer Grösse und ihrer Reize entkleidet durch die groben Finger der von der nämlichen Romantik grossgezogenen „Restauratoren", die eine Talmi-Architektur darüber stülpen, die das Heidelberger Schloss, die Gralsburg der deutschen Romantik, im „Stile" eines Protzenbüffets „ausbauen" und den Kölner Dom nach den Originalplänen ausschematisieren. Schon Goethe, obwohl er den Ausbau des Kölner Domes begrüsste, hat doch mit seinen Bedenken nicht zurückgehalten. Der Dichter des „Faust" empfand es deutlich, dass die Ausführung eines Schemas aus ganz anderer Kultursphäre uns versagt sein müsse. All die feinen und feinsten rhythmischen Schwingungen, die dem Schema erst während der Ausführung durch die Werkleute Leben verleihen, sind nicht mehr rege in unseren Seelen, sind ersetzt durch andere Schwingungen. Drum hielten sich die alten Kulturen auch niemals an das Anfangsschema; jede baute an dem Werke weiter nach ihrem eigenen Empfinden. So wurden die Bauten, die Strassen, die Dörfer, die Städte Einheiten trotz der vielerlei Schemata, die sich im Laufe der Jahrhunderte an ihnen verwirklichten. Wahrheit addierte sich zur Wahrheit; wir aber addieren zu überkommenen Wahrheiten die Lüge, zur lebendigen Wirklichkeit die tote Maskerade und verwandeln so das Echte in Talmi. Der Kölner Dom als Ganzes ist gar keine echte Gotik mehr, sondern die Reiss-

brett-Onanie fleissiger und gelehrter Bureaukraten. Die Romantik verhinderte also nicht nur die künstlerische Ausformung unserer „unromantischen" modernen Welt, sondern zerstörte obendrein noch ihre eigene Welt. Sie wird, das sieht man an diesem Beispiel mit greller Helligkeit, die absolute Negation jeder Form und jeder Kultur!

Romantischen Ursprungs ist auch das „Kunstgewerbe", vorzüglich die Bierstuben-Renaissance mit ihren Butzenscheiben, Leuchterweibchen, Kachelöfen und Holzdecken, im weiteren unaufhaltsamen Verlauf dann die ganze Stilseuche, die für länger als zwei Menschenalter im deutschen Volke jedes kulturelle Anstandsgefühl vernichtet hat: Haus, Hof und Garten, Wohnung, Kleidung und Schmuck, Schaubühne und Buchausstattung, die ganze äussere Form des Lebens fiel der ärgsten Verpöbelung anheim, die nur jemals in der Völkergeschichte dagewesen ist, soweit wir sie erforschen können. — Was aus der Malerei und Plastik geworden ist unter der romantischen Allmacht, haben wir gesehen. Der Wille zur höchsten Kunst führte zur niedrigsten Unkunst.

Gutherzige Leute werden wohl das Bedürfnis fühlen, als Verteidiger der ersten Romantiker aufzutreten. Wie kann man jene heilig entflammten Geister dafür verantwortlich machen, dass ein Haufen plötzlich zu Geld, Macht und Wissen gelangten Gesindels ihr Erbe schändlich missbrauchte zur Stillung der geilen Prunk- und Sensationssucht, die nun einmal Emporkömmlinge plagt? — Ist Wagner, ist Nietzsche, ist Böcklin schuld an der Erbärmlichkeit seiner Epigonen? — Hätte ihr Wirken nicht gewisslich zu einem goldenen Zeitalter der Künste und der geistigen Kultur geführt, wenn es ein Geschlecht gefunden, das seiner würdig war? — Mit denen, welche solche Fragen stellen, ist nicht zu rechten. Sie sind selbst noch Romantiker. Sie verlieren selbst noch das seelische Gleichgewicht unter der Einwirkung grosser Persönlichkeiten und finden nicht die Kraft, sich frei zu

machen vom romantischen Laster des Historisierens. Wer gesunde Instinkte hat, will vor allem leben, will vor allem selbst zur Wirkung kommen. Was nützt es ihn, zu erfahren von der individuellen Grösse Dieses oder Jenes aus den vorigen Generationen, wenn ihm von diesen ein Zustand hinterlassen wurde, in dem es ihm unmöglich ist, zu leben und zu wirken? Kann uns ein krankhafter Zustand als Gesundheit erscheinen, wenn uns bewiesen wird, dass ein grosser Mann auch daran gelitten habe? Ja, beweisen wir nicht ein stärkeres Zutrauen zu seiner Grösse, wenn wir es ihm selbst überlassen, sich durchzusetzen im Drange der gegenwärtigen und zukünftigen Ereignisse, als wenn wir fortgesetzt eifersüchtig über seinen Ruf wachen? — Kein Zeitalter hat sich so unsägliche Mühe gegeben, die Grösse der „alten Meister" festzustellen und anzustaunen, wie das unsere, und keines hat so wenig von seinen eigenen Grössen gehabt, als dieses. Zelotisch bornierte Epigonen und eine schlagwörtelnde Masse orthodoxer „Verehrer" sind immer Einwände gegen einen Meister; und wenn man uns begütigen will mit der Entschuldigung, dass der Meister doch nicht für seine Anhängerschaft könne, so sind wir flink bei der Hand mit der Gegenfrage: warum hatten die Meister in den alten Kulturen denn keine kompromittierenden Jünger und „. . . ianer"? Warum blieb ein Bach, ein Mozart, ein Beethoven, ein Goethe von ihnen verschont, und warum ward es erst in der romantischen Zeit zur Regel, dass sich zwischen eine „Grösse" ältererer Generation und die positiven Kräfte der jüngeren ein Haufen Nullen wimmelte, deren ganzes Verdienst darin besteht, hinter der Eins herzutrollen und deren ganzes Trachten darauf gerichtet ist, das Auftreten einer neuen Eins, wo nicht hintanzuhalten, so doch zu verhüllen?

Wir wollen leben, d. h. wir wollen nicht eine gewisse Anzahl Tage so oder so auf diesem jämmerlichen

kleinen Planeten hinbringen, sondern wir wollen die Bewusstseinssphäre, in die wir allhie eingetreten sind, so sehr als irgend unsere schöpferische Kraft vermag, erfüllen mit Gestalt und eine innerlich erlebte Vorstellung gewinnen von dem grossen rhythmischen Geschehen, das uns hierher geführt; und so wollen wir aufsteigen in eine höhere Bewusstseinsform nach dem Worte:

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Dazu und nur dazu brauchen wir die Kunst und überhaupt Kultur. Wäre nicht dieser Zweck, so wären Kultur und Kunst in der Tat zwecklose Spielereien und ein Luxus, um den sich keine Mühe lohnt. Wir brauchen sie, um Anschauung, Vorstellung zu gewinnen, durch die das Leben erst zu unserem Besitz wird, über den wir verfügen können zum Aufbau und Ausbau unserer Persönlichkeit; wir brauchen sie um der rhythmischen Schwünge und Gesetzmässigkeit inne zu werden, durch die wir leben, weben und sind, und um so wieder bewusst einzutreten in die Einheit des Weltgeschehens, ohne deren Gegenwärtigkeit in unserem Gefühle uns kein Atemzug erfreut, keine Tat beglückt, kein Schlummer Friede bringt. Wir haben mit nichten die Absicht, uns mit der Rolle „trüber Gäste“ zu bescheiden und sträuben uns beharrlich gegen die Einsicht, dass gerade unsere Generation verdammt sein soll, befangen zu bleiben „in der Finsternis Beschattung“. Nein, wir denken eher daran, unseren Kindern und Enkeln eine geprägte Lebensform zu hinterlassen, die ihnen schon selbstverständlich erscheint. Drum räumen wir auf mit dem Fäulnishaufen der Romantik. Denn nur der Romantik danken wir es, dass wir uns heute mühen müssen um die alleranfänglichsten, allerselbstverständlichsten Dinge; sie hat das furchtbare Werk der Zersetzung vollbracht, durch

das eben diese Werte, die wir mitten innen in unserem lebendigsten Leben bitter nötig haben, nun draussen liegen auf wüsten Haufen, jenseits der Grenzen, in denen wir wohnen, ein leckrer Frass für Gelehrte, Schönredner und selbstgefällige Zünftler: eine Kunst um der Kunst willen, eine „Weltanschauung“, die niemand schaut, ein wüster Kehricht, aus dem sich Literaten und Hanswürste bald diesen bald jenen verblassten Fetzen holen, um sich wieder ein Weilchen interessant zu machen: Neo-Romantik! — Ein Glück, dass es so weit ist! Beweist doch diese bewusst-dekorative Verwendung der romantischen Requisiten durch die niedrigste Sorte von Belletristen und Artisten, dass es mit der Romantik selbst endgültig aus und vorbei ist. Die romantischen Epigonen der vorigen Generation, die „Wonnebrünstler“, die Stilhuber, die „Altdeutschler“ und Renaissanceler waren, ganz im Gegenteil zu den heutigen „Neo-Romantikern“ in Kunst und Literatur, noch ernsthafte Leute gewesen, die es unsagbar „ehrlich“ meinten, die im „besten Glauben“ und in rührender Begeisterung an ihren „Idealen“ emporsahen und deren Theorie, deren Phraseologie nur so troff von dickflüssiger Biederkeit. Bei den Heutigen ist alles Romantische nur Frisur und Parfüm, Stimmungsmache, Kostüm. Entkleidet man sie dieser Maskerade, so bleibt nichts von ihnen übrig, nicht einmal — Talent; wohingegen bei den älteren, echten Epigonen der Romantik fast regelmässig ein Talent, oft ein sehr beträchtliches, sich enthüllt, sobald man die durch romantische Stilabsichten verdorbenen Arbeiten bei Seite setzt und und auf ihre noch unbekümmert hingeworfenen Skizzen und Jugendwerke zurückgreift: selbst Leute wie Scheffel und Piloty erweisen sich in ihren vorromantischen Zeiten als begabte Leute, die typischsten unter den Spätromantikern gar, Lenbach und Thoma, als ungewöhnlich kraftvolle Talente. In Reihen lassen sich die deutschen Talente herzählen, die von der Romantik ihrer Ent-

faltung und ihrer Wirkungsmöglichkeiten beraubt wurden. Die Romantik war eine Beugung der Instinkte, eine Krankheit, eine geistige Epidemie, welche man mit jenen Entartungen der Instinkte in Vergleich setzen könnte, die die Juden aus jahrhundertelangem Ghettodasein davontrugen. Führten die Deutschen des praebismarckischen Zeitalters, sonderlich die Schichten der deutschen Gesellschaft, aus denen die Träger der geistigen und künstlerischen Kräfte emporzutauchen pflegten, nicht auch eine Art Ghettodasein? Eingezwängt in kleine Städte, in die lakaienhafte Dienstbarkeit kleiner, verarmter Dynasten, in zünftlerische und sektiererische Schranken geklemmt, gedrillt von einer brutalen Scholastik, selbst in den höchsten geistigen Sphären noch von einer unsagbar kleinlichen Pedanterie gegängelt: so lebte sichs im Deutschland der Perücke und des Zopfs schier drei Jahrhunderte lang. War das besser wie im Ghetto? Sicherlich: es gab Ghetti in Italien, in den Niederlanden, wo man freiherrlicher und weltmännischer hausen konnte. Als Dürer aus Venedig zurückgekehrt war, dünkte ihn sein Nürnberg, die grosse, herrliche freie Reichstadt! — ein elendes Nest, er sich selbst ein armseliger, kleiner freudeloser Handwerksmeister. Ganze Dynastien berühmter bildender Künstler hockten in den kleinen Residenzen immerzu als Lakaien, Mozart und Beethoven wurden kaum als etwas besseres angesehen, ja selbst der herzoglich Sachsen-Weimarische Geheimerat von Goethe, der mit seinem Landesherrn auf Du und Du stand, Lords und Könige in seinem Hause empfing — wie eng und vor allem wie machtlos ist sein Dasein im Vergleich mit dem eines Dante, Machiavelli, Lionardo, Rubens, Voltaire, die ihre Hände tief in die Maschen der grossen Politik ihrer Zeit steckten und die Organe üben und stärken konnten, durch die wirklich etwas Positives in der Welt geschaffen wird. Man vergleiche das Milieu der verstaubten und verblichenen Reichsstadt Frankfurt, in der

die lächerlichen Scheinkaiser eines Heiligen Römischen Reiches unter albernen, sinnlosen Zeremonien mit dem Mummenschanz einer Narrenkrone ausstaffiert wurden, mit dem Leben in den Hauptstädten der seefahrenden Weltmächte, die Shakespeare und Rembrandt hervorgebracht und gefestigte Rassekulturen zeugten! Kann irgend ein Erstaunen aufkommen, dass in diesem Deutschland die Instinkte verkümmern mussten, durch die der Mensch zu einem gebietenden, ordnenden, organisierenden Wesen wird? Wo sollten diese Deutschen lernen, mit ihren Gaben zu wuchern, etwas aus sich zu machen, Volk und Völker zu verstehen und in bestimmter Richtung in Marsch zu setzen? — Es gab keine Möglichkeit zu alledem. Eine Hälfte ihrer Menschlichkeit musste verkümmern, musste abfaulen und im dumpfen Vermodern giftige Dünste über ihre Seelen breiten. Vielleicht war Friedrich der Grosse der einzige Deutsche, der das damals klar erkannt hat. Wie konnte er sich für die Begabten unter den Deutschen interessieren, da er doch sah, dass sie mit ihren Gaben nichts anzufangen wussten. Er gab die Möglichkeit einer deutschen Kultur erst für ein späteres Jahrhundert zu, Goethe hat sich später genau so ausgesprochen und beide haben recht behalten.

* * *

Erst musste Bismarck kommen! Er, als Mensch, wie als Staatsmann signalisiert das Emportauchen der konstruktiven Kräfte in der „deutschen Seele", der zentripetalen Energien, die den zentrifugalen Tendenzen das Gegengewicht hielten. Dem chaotischen Durcheinanderstürzen der Kräfte wurde eine Bindung auferlegt, eine Steuerung, die sie zwar nicht hemmte, die sie aber aus extensiven Funktionen in intensive übersetzte. Es gab von nun an die Möglichkeit einer genialen deutschen Harmonie, während bis dahin seit Goethe eine Disharmonie der Persönlichkeit, der Erscheinung, der

seelischen Form das Schicksal jedes genialen Dentschen war — und damit des Deutschtums überhaupt. Es beginnt eine innerliche Regulierung, eine organische Ausbalancierung der schöpferischen Kraftströme: und jeder dieser Ströme, sobald er von der romantischen uferlosen Flutung eingeholt wird in ein vom Rassebewusstsein in rhythmischer Kurve gezogenes Bett, wird sogleich Zeuger und Nährer einer Form. Im romantischen Zerfliegen ins All, zerflattern alle Formkeime, die politischen, die künstlerischen, die persönlichen, die kulturellen. Jedes grosse Individuum stieg einer Leuchtkugel gleich empor, immer farbiger, immer leuchtender, immer weiter im Volumen und immer dünner in der Materie, um endlich blitzend zu zerstieben ohne eine Spur seiner Bahn im Werden und kulturellen Geschiebe zu hinterlassen, ohne die Kurve des faktischen Lebens auch nur um eine Nuance gebogen, geschärft, gespannt zu haben: Euphorion. Jetzt, und mit Bismarck zuerst, tritt ein neuer Typus des genialen Deutschen daneben auf, der das Feuer seiner Seele in das Leben hineinströmt und im Hineinströmen das Leben packt und in sich zieht. Auch seine Form schwillt, steigt auf, wird farbiger und glühender; aber sie wird im Aufsteigen nicht ärmer an Materie, sondern reicher, denn sie zieht alles Lebendige, das sie ergriffen, durch die Feuerarme ihrer überströmenden Kraft, mit empor und endlich „auf ihrer Höhe“, schwindet sie nicht zersprühend in Leuchtgarben auseinander, sondern sie hat ein gewichtiges Teil Volkstum in sich aufgenommen, hat sich „materialisiert“ in einem Teil der Volksmalerei. Erst geschah es so im Politischen, Bismarck trägt in sich den zeugungsheissen Keim zur politischen Machtform seiner Rasse. Als Bismarck auf seiner Schicksalshöhe stand, 1866—1876 — es ist die Zeitspanne, da die grössten deutschen Bildner, Feuerbach, Marées, Leibl, ihre Vollkraft gewinnen, die Führer der neuen Generation geboren wurden — da hatte er die Masse des

deutschen Volkstumes in seine Form aufgenommen, in seine glühende Kraft eingeschmolzen. Das in ihm rein geistig lebendige Prinzip hatte ein ungeheueres Quantum „Materie" an sich gerissen und zur Krystallisation, zur organischen Formung gebracht; aber diesem Herfluten entspricht ein Hinfluten, der Kathodenstrahlung eine Anodenstrahlung, Ausströmen und Einströmen durchdrängen sich wie bei allen organischen Kraft-Flutungen dergestalt, dass zugleich das Bismarck'sche Formprinzip in das Gesamtbewusstsein eindringt und es alldurchdringt. Seine „Form" bleibt, auch als er die Macht und die Erde verlässt, nicht als ein Beharrendes, sondern als ein Wirkendes; typische Antiromantik, das erste unromantische Geschehen und Erlebnis im modernen Deutschtum!

Vorher hatten die Romantiker Politik gemacht in Deutschland. Das Ergebnis war vollständige Desorganisation, die tiefste Erniedrigung bei gleichzeitig höchstfliegenden politischen Ideologieen. Schon die ersten, die „Urromantiker" waren bei ihren zentrifugalen Flügen auch in den politischen Horizont geraten. Fritz Schlegel und Genz irrlichtelieren in der Sphäre Metternichs, Heine und das „Junge Deutschland", auch nur von einer Art Geschmackswillkür gelenkt, in der entgegengesetzten Trübung revolutionärer Nebel, andere, bald den einen, bald den anderen dieser Gegensätze streifend, wogen in einer historisch-sentimentalen Nationalitätschwärmerei, in einer politischen Ruinenphantastik und Teutschtümbelei; sie alle senden zischende Raketenbündel politischer Ideologieen in die Lüfte, Schlagworte, Systeme, die in allen Farben durch die ganze politische Skala schillern. Ihr erster Erfolg ist die Paralysierung der noch aus dem präromantischen Zeitalter herüberragenden konstruktiven Gewalten. Das von Friedrich dem Grossen, von Stein, Scharnhorst, Blücher, Goethe durch positiven Krafteinsatz Gestaltete, wird durch die politische

Romantik wieder aufgelöst. Der Wiener Kongress stand im Zeichen der Romantik. Die Romantik ersteigt die Throne: Ludwig I., Friedrich Wilhelm IV., beide Sinnbilder tiefster politischer Destruktion. Die Romantik macht aber auch ihren eigenen Thronen Opposition in den Parlamenten, in dem Professoren- und Historiker-Liberalismus, im Studentenkrawall, im österreichisch-kleinstaatlichen Bundestage mit seiner typisch romantischen Sentimentalität fürs mittelalterliche Dynastentum und mit seiner Abneigung gegen jede grosse, aktive Organisation. Die Romantik wirft endlich ihre Schatten noch ins neue, bismärckische Reich, indem sie die beiden „reichsfeindlichen" Parteien schafft, den katholischen Ultramontanismus mit seinen partikularistischen Anhängseln und die Sozialdemokratie. Beider Urväter waren Romantiker; Ultramontanismus und Anarchismus liegen in den Seelen der Urromantiker noch beisammen; in der zweiten Generation gehen sie in Gruppen auseinander: hier Görres, dort Lassalle, beide Romantiker. Von wo aus die Romantik auch in die Politik eingriff, ob von den Thronen herab, ob aus den Parlamenten, ob in der Literatur oder in der Demagogie, immer lähmt sie die Steuerung, zersetzt, zerbricht die Form und löst Formenkeime auf. Sie wirkt im Politischen genau wie im Künstlerischen und vererbt uns dort wie da die Zersetzungsfermente und dort wie da in genau entsprechender Weise. Die Ultra-Reaktionäre und die Ultra-Radikalen, die uns heute noch hemmen in der kulturellen, in der künstlerischen Konzentration und Formwerdung sind beiderseits romantischer Herkunft. Die Ultrareaktionäre in der Kunst sind samt und sonders Epigonen der Romantik, des Nazarenertums, der Stilimitatoren; die Ultraradikalen, die Berliner Naturalisten, sind Nachkommen Heines und des „Jungen Deutschland" oder aber — Neoromantiker. Sie sind Fossile des älteren, negierenden Deutschtums. Wir haben nichts mehr mit ihnen zu

tun. Sie dienen nur zur Unterhaltung des Publikums, das nicht ohne eine gewisse Erheiterung den Seifenblasen nachsieht, die sie steigen lassen. Die politische Unzurechnungsfähigkeit dieser in literarisch-künstlerischen Kreisen noch ein Scheinleben führenden Romantik, die Verkümmerung ihrer Instinkte, die mitleiderregende Hilflosigkeit gegenüber allen Realitäten, auch gegenüber allen grossen geistigen und künstlerischen Realitäten ist signifikant genug. In ihren Köpfen, Mäulern und Federn werden die karikierenden Spottformeln des „Simplizissimus" zu ernsthaften Urteilen; wo ihnen das narkotische Parfüm geistreicher Negation in die Nasen steigt, da glauben sie den Odem der romantischen „Freiheit" zu wittern, sonderlich wenn die Massstäbe, nach denen die negierenden Urteile gefällt werden, von den „prachtvollen Ungeheuern" und „grossen Ruchlosen" der „schöneren" Vorzeiten abgeleitet sind, die, ausser in den romantischen Träumen historisierender Dichterphilosophen, niemals existiert haben. So taumeln sie gestikulierend vorbei am Leben, am gegenwärtigen wie am vergangenen, und greifen immer nur das leere Nichts. Ein ungeheures Leben voll unermesslich gesteigerter Schöpfungstaten erfüllt sich heute, ein Leben, um das uns alle Gewaltigen der Vorzeit beneiden würden und das ein jeglicher tief und ganz miterleben kann, dessen Instinkte sich durch tätiges Eingreifen mit ihm verknüpfen, der es in eine individuelle Anschauung und Form zu fassen den Mut, den Griff, das Herz hat. Welch einen betäubenden Reichtum beseligender Erlebnisse und funkelnder Formen hat nicht die neuere französische Malerei aus dieser grossen Gegenwart geschöpft: ein Daumier, ein Millet, ein Manet, ein Renoir, ein Courbet, ein Guys! Unsere deutsche „Moderne" aber steht in ihrem romantischen Nihilismus trostlos beiseite und gibt keinen Widerhall als ein gelangweiltes „Nein"! Wir haben für diese romantisch-nihilistische Literatur- und Ästheten-

Moderne nur dann noch einige Teilnahme übrig, wenn sie wenigstens ehrlich ist und uns zum Zeugen macht ihres Unglückes und wie ihr alles sich zerknittert ins Fratzenhafte, Mörderische, Nichtige: Frank Wedekind.

Bei manchen unter ihnen mag dieser Nihilismus nichts anderes sein als die zur Konvention gewordene Nachäffung der alten romantischen Geste. Wenn sich aber die ersten, die echten und grossen Romantiker abwandten von ihrem „Heute", so hatten sie dafür, wenn auch keine Berechtigung — Goethe verschmähte solch bequeme Abkehr — so doch eine Begründung. Sie traten in ein Zeitalter, da eine Rhythmik des Lebens soeben abgelaufen, die neue aber noch nicht wieder in Schwung geraten war. Es gab keine sichere Orientierung für Seelen mit grossen Ansprüchen. Hier flohen sie vor dem Abgestorbenen, dort ekelte sie das Unfertige, Rohe: wohin? — Sie stoben umher, in die Vorzeit, in die Überzeit, ins Land der Träume und ahnungsvollen, unendlichen Perspektiven. Heute aber donnert das Leben wieder in festen Takten einher, und die ihm gebieten wissen aufs Haar, was sie wollen. Diese Welt gehört denen, die ihre Melodie und Harmonie zur laut vernehmlichen Rhythmik ihres Geschehens finden und zum Tönen, zum Schauen, zum Fühlen bringen.

Die Wandlung zum Positivismus, zur Antiromantik, d. h. zur bewusst gesteuerten Formkonzentration ist eine vollendete Tatsache, und wenn sie in der Kunst wie in der öffentlichen Meinung noch nicht so sehr hervortritt, so liegt das nur an publizistischen Zufälligkeiten. Die Vermittler, die in der Tagespresse und in der Literatur den Ton angeben, haben noch nicht „umgelernt". In wenigen Jahren wird eine andere Generation sie ersetzt haben und dann wird weder vom Berliner Naturalismus noch von der Neo-Romantik ein Laut mehr zu hören sein, dann werden auch die letzten,

späten Affen der Romantik das Grimassenschneiden aufgeben, sintemalen niemand mehr vor ihrem Käfig stehen bleibt. Der „Übermensch" gehört jetzt schon den „Fliegenden Blättern". Wenn heute Menschen von Gewicht wenig Lust zeigen, die Kunst noch ernst zu nehmen, so ist das begreiflich und ist erklärlich eben dadurch, dass die Kunst in der „breiteren" Öffentlichkeit immer noch von solchen Romantiker-Bastarden repräsentiert wird. In der Politik hat die Umwandlung schon solche Fortschritte gemacht, dass man nur noch auf das Ausscheiden einiger Jubelgreise zu warten braucht, um die endgültige Abstossung der kümmerlichen romantischen Klebspuren mitanzusehen. Der „Ultramontanismus" ist eine durch und durch moderne Parteibildung geworden, welcher die katholische Romantik nur in seiner populären Phraseologie noch aufrecht erhält und die Sozialdemokratie wird, wenn sie ihre letzten urtümlichen Heroen ausgeschieden hat, genau dasselbe sein.

Die Kultur und die Kunst bewegen sich in derselben Richtung. Wer das, was wir Deutsche heute an positiver Kultur und Kunst besitzen, wirklich kennt und mitbesitzt, der fühlt sich von nichts so weit entfernt als von der Romantik. Er rechnet seine Ahnenreihe rückwärts nach den grundsätzlichen Antiromantikern; wenn er ein Maler ist, etwa über Leibl, Courbet, Manet, Menzel, Marées, Feuerbach, Spitzweg, Lier, Barbizon, Krüger, Chodowiecki, nicht über Piloty, Kaulbach, Cornelius. Das Bewusstsein des absoluten Gegensatzes gegen die Romantik ist in der heute zum Machtbesitz antretenden Generation so stark, dass es selbst zu persönlicher Feindschaft und individueller Unterstützung gegenüber spezifischen Talenten und Genies der romantischen Sphäre verleitet. Äusserungen des Abscheus, des Hohnes, der Geringschätzung gegen Richard Wagner, Böcklin, Kleist, Jean Paul sind heute schon alltäglich, und die orthodoxen Zionswächter sind fassungslos vor Freude,

dass ihnen so reichlich Gelegenheit zu pathetischen Polemiken geboten wird. Für uns ist die Entwickelungsgeschichte der modernen deutschen Kultur und Kunst identisch mit der Geschichte des Kampfes gegen die Romantik oder, schärfer gefasst, mit der Geschichte der Wiederaufnahme der durch die Romantik steuerlos gewordenen Seelenkräfte in das organisch aufbauende Formprinzip unserer Rasse.

VIERTES BUCH
DIE NEUORGANISATION DER DEUTSCHEN FORM IM 19. JAHRHUNDERT

I. MORITZ VON SCHWIND UND DER VERSUCHER.

Der „präbismarckische" Deutsche in jener Zeit, ehe er ein „politisches Tier" wurde, war ein „historisches Tier" mit Hyänengelüsten, das am Hauche der Grüfte und an den Leichen der Jahrhunderte Wohlgeschmack fand und nach dem Alter wertete. Alles, was an schöpferischem Tun geschah seitdem, war ein Todeskampf gegen dieses schwächende, entnervende Laster.

Das Ringen gegen die historische Sentimentalität, gegen die romantische Krankheit sehen wir auch im Werke Schwinds. Es ist so ungemein lehrreich, zu erkennen, wie fürchterlich die Kraft jener Tendenzen war. Der arme Schwind! Welche Waffen hatte er gegen einen Feind, den er gar nicht als solchen erkannte, der arglose, einfache, edle Mann! Da sahen wir auf einem seiner kleinen Bildchen*) im Charakter von Tagebuchblättern, wie ihm Cornelius, der „grosse" Cornelius, von einem Hügel herab Rom zeigt. Mit tyrannischer Miene weist der „grosse Mann" auf die Tempel, in denen man seine Zeugungskraft zum Opfer bringt, um dann als Sein Schüler und Genosse Gnade vor Seinen Augen und denen des publici und des critici zu finden. Schwind steht bescheiden etwas tiefer und hält bescheiden einen fiaschetto in der Hand. „Dies alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest", so spricht der Versucher, so sprach er immer, so spricht er heute noch, um den zu selbständigem Schaffen im Glauben an sich und seine Kraft berufenen Genius abwendig zu machen, zu veranlassen, dass er sich selbst entsage, damit er die Epigonen und Nichtkönner nicht etwa in Schatten stellt, wofür ihm denn die Vorteile des Cliquentums verheissen werden. Schwind war zu arglos, um zu durchschauen, welch ein Spiel die Romantiker, die Feinde freier Schöpferkraft, die Priester jener unfreiwilligen

*) In der Sammlung der Stadt Wien.

Entsagung, die sie als eine freiwillige priesen, mit ihm trieben. Er wagte es fast nur noch verstohlen, einen Schluck aus dem Gefäss in seinen gnadenreichen Händen zu tun, in dem der Wein des Lebens, der Freude, der Kraft duftend beschlossen war. Dies Bildchen ist ein Symbol, eine Titelvignette für ein grosses, schmerzensreiches Kapitel der deutschen Kunst oder vieleicht besser: der *tevtschen Kvnst*. Moritz von Schwind mühte sich ab an Kompositionen, die er in der Nachfolge des „Meisters" nach Art jener von Goethe so köstlich verspotteten „altdeutschelnden" Maler zusammensetzte, an Altarbildern, mythischen und historischen Kartons, auf denen beileibe nichts original, seinem eigenen Empfinden gemäss sein durfte.

Mir scheint, als ob Schwinds Begabung eigentlich die Illustration im höchsten, edelsten Verstande gewesen sei. Seine Zyklen nach Märchen, die ihm die Herzen des Volkes und der Jugend gewannen, und die verwandten Arbeiten, wie der „Rübezahl": sie sind alle zu einem Texte gedacht. Sie entbehren der koloristischen Qualitäten, sie sind Zeichnungen durchaus, und wo der Meister mit dem Pinsel darüberging, wo er sie kolorierte so recht und — vornehmlich — schlecht, wie man es dazumal auf der Akademie noch lernen konnte, da empfinden wir die Farbigkeit mitunter als Verunreinigung. Sogar in den kleinen Ölskizzen, die sich technisch nicht als kolorierte Zeichnungen auffassen lassen, ist der illustrative Charakter vorspringend. Es sind gewissermassen Illustrationen zu ungeschriebenen Texten, zu innigen, reinen, schlichten Weisen, die im Busen dieses herrlichen Poeten heimlich und alle Tiefen seines Wesens süss durchschwellend in klingenden Träumen dahinflossen. Eine Poesie, verschwistert derjenigen Schuberts, Eichendorffs und Mörikes, aber nicht selten sich erhebend zu jenen erfüllenden, erschöpfenden Symbolen eines grossen Herzens, die Goethe „Gelegenheits-Dichtung" benannte. — Hier schleicht er in furchtsamer Ehrfurcht vor

der Stille des kaum erwachten Morgens durch das Pförtchen und richtet schmerzlich den Blick nach dem verschlossenen Fensterlein, hinter dem sie ruht, die er verlassen muss. Dort lässt er unter schattender Linde den Ranzen von der Schulter gleiten, um Rast zu halten im Angesicht der goldenen Fluren; und die frische Dirne bringt ihm den ersten Trunk aus dem Försterhause. Er blickt auf die fröhlich bewegte Jugend, die vor dem heiteren Landhause auf grünem Plane spielt und tanzt; er singt von der kühnen Jungfrau, die, hochaufgerichtet die Ruderstange führend, das Boot durch die im Mondlichte schimmernden Wellen treibt; er singt vom müden Wandersmanne, der auf dem Hügel rastet, ein kräftig Stück vom Brote schneidet und dankbar über Frucht und Tal in die schöne Ferne schaut, wo das Ziel ihm dämmert.

In solchen kleinen Stücken ist er auch als absoluter Maler voll zu nehmen; noch mehr vielleicht in seinen Bildnisschöpfungen im Zeitkostüm. Da tritt er auf als ein Fortsetzer und verfeinernder Organisator der Füger-Tradition und als ein organischer Fortbildner der auf der bodenständig-bürgerlichen Weise des Konterfeies stehenden Wiener Kunstübung, engstens verbunden mit Meistern wie Waldmüller, Dannhauser, Schindler, Amerling, Eybl und Alt, so wie wir ihn als Landschafter organisch gebunden sahen in die von Wagenbauer und Kobell ausgehende Münchner Entwickelung. Dieser, der traditionell-organisch gebundene Schwind, ist der echte Maler Schwind, das wissen wir jetzt, wo wir diesen Schwind auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung und auf der Münchener Retrospektiven innerhalb des Kreises der Gesamtentwickelung herrlich stehen sahen. Und als solcher wird er auch für die Zukunft der deutschen Form wieder fruchtbar werden, wenn nach Überwindung der Pleinairismus und des Impressionismus ein neues Prinzip, oder besser: die traditionelle Form in neuer Anwendung zum Durchbruch

kommt. Es ist wahrlich nicht zufällig, dass seine nicht mit dem Nazarenertum paktierenden kleinen Bilder so köstlich in die Zimmer und das Hausgerät hineinpassen, das unsere jungen Raumkünstler heute schaffen. So sehr daher auch in der Masse seines Werkes das nazarenische Element quantitativ überwiegen mag, so ist es doch unumstössliche Tatsache, dass Schwind im Grund seines Wesens die Romantik überwunden hat und fest geblieben ist vor dem grossen Versucher Cornelius.

Er schrieb einmal an seinen Freund Bauernfeld: „Jetzt hängst Du an einem romantischen Stoff, desto besser. Ich höre jetzt soviel von Romantik, dass ich nicht mehr genau weiss, was die Leute darunter verstehen. Für mich ist die romantische Welt die, wo man seine Feinde niederhaut, für seine Freunde ins Feuer geht und einer verehrten Frau die Füsse küsst. Dazu ein Hintergrund von gesunder und lebendiger Natur statt unserm Kanzleitisch. Viel anders wirds bei Dir auch nicht sein. Also nur zu.“ Wie sehr sich Schwind im Gegensatz zur Romantik fühlte, das verrät auch sein instinktives Misstrauen gegen Wagner. Anno 1865, als er die Entwürfe für das Wiener Opernhaus machte, schrieb er aus München an Bauernfeld: „Bei uns geht es ganz närrisch zu. Tantum abest ut es mit Wagner aus sei, ut potius auf allerhöchsten Befehl zur Aufführung des Oratoriums Elisabeth von Liszt Ferencz geschritten werden soll. Ich habe bisher immer geglaubt, es sei die Zärtlichkeit für das Mittelmässige, woran unsere Zeit leide; es scheint aber bereits das Stadium des Fanatismus für das Lumpige eingetreten zu sein.“

Man spürt ohne langes Dranherumfühlen: dieser kernige frohe Mann war der romantischen Versuchung aus dem Netz gegangen. Er war im Grund ebensowenig ein „Romantiker“ wie Hölderlin, Mörike, Eichendorff und Schubert, ebensowenig wie K. D. Friedrich, Wasmann und Waldmüller.

Er hat, wie auch Wasmann, sich vorübergehend von der Pose der Nazarener imponieren lassen — vielleicht war es auch eine gewisse zielbewusste Bauernschlauheit, mit der er ihnen da oder dort eine respektvolle Komplimentierung erwies, denn die sich bildende Cliquendiktatur war unerbittlich grausam, sie trachtete den Ketzer und oudsider auch wirtschaftlich zu vernichten — aber im Kern und im Grund ist Schwinds Kunstweise eine ursprüngliche, rassige Manifestation des deutschen Formprinzips.

II. WER WAR KAULBACH?

Bedarf der einer Rechtfertigung, dem man ein Jahrhundert nach seiner Geburt noch Ehren erweist wie einem toten König, dessen irdische Laufbahn in jäher stolzer Kurve emporsteigt aus tiefster Erniedrigung zur höchsten Höhe, von Erfolg zu Erfolg, von Triumph zu Triumph, zu Ruhm, Ehre Reichtum, Macht? Den ein ganzes Volk jubelnd begleitete auf seinem Siegeszug, den zu feiern Könige wetteiferten, dem Gelegenheit geboten war zur monumentalsten Entfaltung seiner Kunst wie keinem Deutschen vor ihm und keinem nach ihm, der die hervorragendsten Geister seiner Zeit aus allen Ländern in seinem Hause um sich versammelte und dem zu alle diesem das vollkommenste menschliche Glück beschieden ward: die treue Liebe einer schönen, edlen Frau und der reine, stille Frieden innigen Verbundenseins mit prächtig heranwachsenden Kindern. Aber gerade weil er einer der bedingungslos Erfolgreichsten war, bedarf er heute der „Rettung". Mildtätig und fast allzugutmütig zur Bewunderung bereit zeigt sich die „vorurteilslosere", „einsichtsvollere" Nachwelt und Geschichtschreibung gegen die „Verkannten", gegen die, welche in die Grube fuhren, ehe sie den Preis ihres Wirkens empfangen durften. Was schreibt ein Künstlerbiograph lieber als rührsame Anekdötchen aus den Tagen, da „unerkannt und sehr gering" noch dies oder jenes später-

hin „allgemein anerkannte“ Genie „auf Erden ging“? Nur eins vielleicht ist noch beliebter: das „Zurückführen auf die wahre Bedeutung“, das sorglich abwägende Abstreichen an der Grösse der Grossen. Aber nicht einmal das ward Kaulbach zuteil: man hat die Unsumme von Neid, welche eine Siegerlaufbahn wie die seine bei den Zeitgenossen auslösen musste, schlankweg in „Urteil“ umgesetzt — und hat doch immer schnell in Parenthesen beigefügt: er müsse trotz alledem ein Ausserordentlicher gewesen sein, wie hätten ihn sonst die Besten seiner Zeit als ihren Freund verehren und mit einer Zuneigung umfassen können, die nur Seltenen, die nur den grossen Gebenden entgegengebracht wird! Ein Rätselhafter, Unerklärter, Unerklärlicher und scheu Gemiedener, so ragt der riesenhafte Schatten dieses einst vergötterten Menschen in die geistige Sphäre der Gegenwart, und Muther fand die Formel: Kaulbachs Gepäck sei zu leicht gewesen, um für die Reise in die Unsterblichkeit auszureichen.

Und dennoch lässt uns das „Problem Kaulbach“ nicht ruhen. Unser moderner Positivismus bäumt sich auf gegen die vulgär-naturalistische Negation, die man eine Zeitlang als die ganz ausgesucht moderne Lebensauffassung auszugeben versuchte. Das Leben Kaulbachs, seine Persönlichkeit erscheint uns unbedingt als ein Wert, als eine Form: hier muss ein Gegenwert bestanden haben, aus dem dies alles hervorging, eine schöpferische Kraft von ungewöhnlicher Spannung! Wir sind allgemach wieder misstrauisch geworden gegen die fast nihilistischen Versuche, die hochgeschwungene Lebenskurve grosser Persönlichkeiten rationalistisch auf bewusste und unbewusste Täuschung zurückzuführen. Es gibt wieder eine ganze Art von Aristokratismus, dem das geradezu gegen sein naturwissenschaftlich-exaktes Gewissen geht. Wir wollen Gleichgewicht; wo eine Wirkung ist, da muss auch eine Ursache sein. Die Persönlichkeit, welche dass grosse Leben eines Kaulbach geführt und geformt hat, kann nicht der

etwas schulmeisterliche Regisseur geschichtsphilosophischer Gemeinplätze gewesen sein, ebensowenig der Maler, der „nicht malen konnte“. Wer also war er? Wer war Kaulbach?

Vielleicht ist es unserer Zeit vorbehalten, das Rätsel zu lösen. Wir fangen an zu argwöhnen, dass wir in seinen grossen Fresken und in den massenhaften Reproduktionen seiner populären Illustrationen gar nicht seine Originalhandschrift vor uns haben, und überlieferte Aussprüche aus seinem Munde bestärken uns in diesem Verdachte. Hier ist nirgend die Hand des Genies zu spüren, die Wirkung seiner Persönlichkeit aber war die des Genies. Das stimmt nicht zusammen. Sollten am Ende gar der Monumentalmaler und der akademische Illustrator nur Masken gewesen sein, die sich ein ganz anders gearteter Kaulbach vorhielt, um seiner Zeit verständlich zu sein, ein Kaulbach, der ohne diese Maske seiner Zeit ganz unbegreiflich geblieben wäre? — Eines seiner symbolischen Lieblingsmotive war ein dämonisches Wesen, das sich eine charakterlose, gutmütige, konventionelle Maske vorhält und dahinter eine unsagbar verächtliche Grimmasse schneidet: bald ein Tierdämon, bald ein Gerippe, bald eine Lola Montez. Man hat ihn deshalb wohl voreilig einen Cyniker gescholten. Wäre es aber nicht denkbar, dass diese Maskerade aus einer grossartigen, tragischen Schamhaftigkeit hervorging, dass er sie nur vorhielt, weil er erkannte, dass er sein eigenstes Wesen, seine eigenste Künstlerschaft niemals mit dem Geschmacke seiner Zeit in Einklang bringen könne? War der „eigentliche“ Kaulbach am Ende viel zu sehr Künstler, um in einer noch fast ganz kunstfremden Zeit aus sich herausgehen zu dürfen?

Das alles sind Fragen, die einmal beantwortet werden müssen. Er selbst machte kein Hehl daraus, dass ihn an seinen Monumentalgemälden nur die zeichnerischen Entwürfe interessierten. Das Kolorieren überliess er unbedenklich

seinen Gehilfen; selbst die Kartons machen oft den Eindruck, als ob sie mehr schematisch und ohne dass dabei ein seelisches Erleben sich vollzog, hingezeichnet wären. Aber sie verraten doch so sehr „zwischen den Zeilen" das Walten einer rhythmischen Macht, einer grosszügigen Beherrschung der Linie, der Lichter und der Schatten, dass man sich ganz gut eine noch frühere Vorstufe denken könnte, wo das alles viel unmittelbarer vor uns stünde und wo also der schöpferische Höhepunkt war: lange bevor die Komposition zur Wandbemalung Verwendung fand. Sind solche Vorstufen erhalten? Wir werden sehen!

Er hielt sich so wenig für einen grossen Maler, dass er, als ihm einmal eine ganz stümperhafte Farbenskizze gezeigt wurde, äusserte: „Pfui Teufel, das sieht ja aus, als hätte ich es gemacht." Alles Akademische war ihm von Grund seines Herzens verächtlich. In einem seiner Notizbücher hat er sich eine lustige Grabinschrift eingetragen, die lautet: „Hier ruht Freund .... Er war im Leben nichts; nicht einmal Professor an der Akademie!" Dazu schrieb er Till Eulenspiegels Grabspruch:

„Hier ruhen Till Eulenspiegels Gebeine,
O Wanderer verzeih': ich wollt', es wären deine!"

Till Eulenspiegel: das gibt zu denken! War er vielleicht selbst eine Art Eulenspiegel, ein rätselhafter, unfassbarer, immerzu sich wandelnder und schweifender Dämon, eine geniale Verkörperung jenes der deutschen Rasse tief eingepflanzten ethischen Humors, in dem Tragödie und Komödie, tiefe Weisheit und tolle Narrheit nahe bei einander liegen?

Das alles zu entscheiden — wer weiss, ob es jemals der Forschung ganz gelingen wird! Jedenfalls sind die wenigen erhaltenen Skizzenbücher dem verfeinerten, für Form und rhythmische Bewegung auch im Kleinsten und Unscheinbarsten empfänglicheren Sinne der modernen Gene-

ration Quellen einer neuen Auffassung und Wertung Kaulbachs. Man macht doch Augen, wenn man diese kleinen, abgegriffenen, unscheinbaren Notizbücher aufschlägt! Hier ist ein wunderlicher Genius mit dem Bleistift in der Hand der Geschichte seines Zeitalters gefolgt, hastig notierend, impressionistisch, mit fast unmittelbar auf das Ereignis erfolgender Reaktion gestaltet er das Erlebnis, das er dabei hatte. Vom grossen ersten Napoleon bis zur nationalen Einigung der deutschen Stämme im Jahre 1870 hat er einen zeichnerisch-impressionistischen Kommentar von höchst persönlicher Auffassung und Formung niedergelegt, der vielleicht einzig ist in seiner Art, der ganz den Eindruck macht, als ob früher oder später die Geschichtsschreibung das landläufige Urteil über Kaulbach ganz umprägen müsse. Wenn wir wissen wollen, wer Kaulbach war, aus diesen Heften werden wir es erfahren — oder nie. „Il voulut être l'homme de son temps.... On ne le trouve vraiment sincère et fort que dans ses oeuvres satiriques!“ so sagt Graf de La Mazellière von ihm in seiner Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert; und wer diese Skizzenbücher aufmerksam durchblättert, wer die Rhythmik des Striches, die Mannigfaltigkeit der Arabeske, den ganzen „Ductus“ dieser genialen Handschrift auffasst, der wird zu der Überzeugung gedrängt: wenn Wilhelm Kaulbach heute lebte, so würde man ihn nicht wider seinen Beruf zur Bemalung unermesslicher Wandflächen anstellen, sondern er würde im allerengsten Rahmen als satirischer Zeichner ersten Ranges seine Zeitgenossen in Atem halten wie vielleicht kein Zweiter. „Fliegende Blätter“, „Jugend“, „Simplizissimus“ würden wahre Eifersuchtstragödien unter sich aufführen um die Gunst dieses impressionistischen Chronisten, der imstande war, das ist buchstäblich zu nehmen, mit einer in zwei Minuten zählbaren Anzahl winziger Striche seine ganz besondere, überraschende, mit einer Fülle unge-

ahnter humoristischer, phantastischer, ironischer Werte bereicherte Auffassung eines historischen Ereignisses oder einer Persönlichkeit im Nu hinzuwerfen. Nur Wilhelm Busch hat einen solchen Reichtum von Ausdruck in wenige Striche zu raffen vermocht — allerdings in einer ganz anderen Sphäre. Dass Oberländer in manchen Zügen auf ihn zurückgeht, das war schon aus dem Reineke Fuchs zu ersehen, dass aber auch die Art eines Th. Th. Heine, ja sogar die eines Rops in Kaulbach sehr starke Parallelen hat, das erfährt man erst aus den Skizzenbüchern, die sein Sohn heute in sorgsamster Hut bewahrt. Was ihn mit Th. Th. Heine verbindet, ist die ganz verblüffende moderne Reizfähigkeit, mit der er unmittelbar auf das Ereignis reagiert. Er hört, er liest: das und das ist geschehen, und ganz reflektorisch regt sichs in seiner Hand, und mit ein paar jähen, halb unbewussten Zuckungen setzt sich sein Eindruck in Form um: eine Fratze, eine lineare Kurve, ein Glissando von Licht und Schatten und Strichen. Was ihn Rops zuweilen nahe bringt, ist seine geradezu dämonische Symbolik in geschlechtlichen Karikaturen. Er gewann diesen Dingen mitunter eine Grösse, einen Ernst ab, der ihnen alles „Pikante", alles Unanständige nimmt. Das alles ist nur aus den Skizzen zu entziffern. Man muss bedenken, dass die meisten Reproduktionen, die nach seinen Zeichnungen in Umlauf sind, fast gar nichts wiedergeben von seiner Handschrift. Die Vervielfältigungstechnik war damals noch recht unbehilflich, und obendrein hat man vieles vor der Reproduktion von anderen umzeichnen lassen, wodurch es für den Modegeschmack freilich viel „schöner", glätter und appetitlicher, dafür aber ganz unkaulbachisch wurde. In späteren Jahren hat er sich wohl auch selbst in diese flache Manier verloren. Wie alle Meister des Stiftes entrollt sich seine Produktion gerne in zyklischen Folgen, in oft dramatisch verlaufenden Reihen, ähnlich wie bei Klinger, dem er

auch in der Erfindung feiner symbolischer Arabesken und Vignetten nahe tritt. Durch sein ganzes Leben schlingt sich so die Kette der „Totentänze“, in denen er mit besonderem Ingrimm die Mächte verfolgt, die ihm als die unerbittlichen Todfeinde seines heissgeliebten deutschen Volkstums und der nationalen Grösse des Deutschtums galten: vornehmlich den Jesuitismus, das Bürgerkönigtum und Napoleon III. Aber auch die Revolutionäre kommen sehr schlecht weg bei ihm, wie er denn durchaus nicht nur als „Geist, der stets verneint“, auftritt, sondern unter der mephistophelischen Maske sehr oft einen echt faustischen Positivismus entfaltet, gerade wie Goethe selbst. Er häuft mit infernalischer Bosheit die ungeheuerlichsten Anklagen auf die Geister der Finsternis, um die Mächte des Lichtes umso sieghafter erstrahlen zu machen: die politische und kulturelle Grösse seines deutschen Volkstums, den Genius des ersten Napoleon, die schöpferische Freiheit im Reiche der Künste und der Forschung. Und selbst da, wo er grotesk wird bis zur Fratzenhaftigkeit, wo er für das Gemeine Formeln findet, die Entsetzen einflössen, wo er die Bestie im Menschen loskettet und aufpeitscht zu greuelvollen Exzessen der Hässlickeit, wo er die ganze Welt in einen Hexensabbat von Zerrbildern auflöst: überall erscheint die ethische Grösse, das positive Denken, das Sehnen nach Licht, Schönheit und edler Form durch alle Wirrnisse und hebt ihn turmhoch über viele, viele berühmte Karikaturisten, die nichts weiter konnten, als verneinen. Wo Kaulbach „nein“ sagt, da ertönt immer aus der Tiefe auch ein „Ja“! — Und doch ist er niemals Moralprediger wie Hogarth, er will niemals „bessern und bekehren“. Es ist schrecklich, wie er die Lola Montez züchtigt — aber während seine Bleistiftstriche wie Geisselhiebe auf das Papier herniedersausen, findet seine vornehme Galanterie immer noch ein paar feine Züge, die dem dämonischen Zauber, der Schönheit dieser berückenden

Teuflin huldigen. Unter seinen Zeichnungen aus dem Kinder- und Familienleben sind wunderbar feine, zarte Sachen, und was er in der ausdrucksvollen Verwendung tierischer Formen, die er nicht selten zu fast ornamentalen Rhythmen zusammenballt, vermochte, das ist durch den „Reineke Fuchs" ja teilweise bekannt. Aber vieles wird der weiteren Öffentlichkeit immer vorenthalten bleiben müssen: der Tobak ist zu stark. Eine „soziale Frage" gab es zu Kaulbachs Zeiten noch nicht, und so fehlt in seinen Skizzenbüchern auch die soziale Note; und dennoch ist er modern bis in die Fingerspitzen: seine „Erzeugung des Dampfes", die von schmutzigen Fingern leider so oft zu niedrigen Zwecken herumgereicht wird, ist für den Unbefangenen im Grunde ein grossartig empfundenes Symbol für die Entfaltung der modernen Zivilisation, die doch von der Dampfkraft bewegt wird. Die beste Komposition seiner Pinakothek-Fresken findet sich in dem Bilde der Erzgiesserei, wo der Kopf der Bavaria aus der Giessgrube gewunden wird: die Gruppe der Arbeiter, die sich wie eine Sturzwelle bewegender Kraft über die Spindel der Winde hinbäumt. Es ist ganz merkwürdig, wie diese Kompositionen, namentlich die „Sintflut" (Museum Aachen), in den Skizzenbüchern erscheinen, wo sie eilig unter dem Drange eines seelischen Erlebens hingewischt sind: ein reiches Spiel von Lichtern, Schatten, Kurven; Bewegung überall, überall rhythmisches Leben, kein akademisches Herumtifteln an Einzelheiten, sondern ein grosses Erfassen einer gross gesehenen lebendigen Form. Es ist wahr: in den Gemälden ist das alles wieder verloren gegangen bis auf ein Minimum. Aber von Kaulbach eine m a l e r i s c h e Beherrschung der Form zu verlangen, das heisst Unmögliches von ihm fordern. Dass er dennoch die riesigen Aufträge für monumentale Malereien annahm: wer will ihm das verargen? Das Grosse, das er zu geben hatte als Zeichner, als bildnerischer Satiriker, als impressionistischer Chronist, das wollte man nicht, das ver-

stand man nicht, ja es fehlten noch die technischen Vervielfältigungsmittel, durch welche diese Kraft erst hätte verwertet werden können. So gab er das, was man von ihm verlangte, und machte es so gut, als er es eben vermochte. An den Kartons zu den nun ganz verblichenen Pinakothek-Fresken ist es deutlich abzulesen, wie schwer es ihm anfangs wurde, seine innerste Natur zu verleugnen und sich in den Talar des philosophischen Symbolikers zu vermummen. Heute, wo man Kunstwerte nicht mehr nach der Elle misst und auch nicht mehr nach dem Quantum an Lehrstoff, das darin zusammengepresst ist, heute, wo man die Möglichkeiten zur Grösse in der zeichnerischen Kleinkunst verstehen lernte, heute dürfen wir es wieder bekennen: der „offizielle", der gefeierte, der monumentale, der akademisch-romantische Wilhelm Kaulbach war eine Maske, hinter welcher der echte Kaulbach sein Mephistoantlitz verbarg. Er wurde der Verräter und Vernichter der Akademiker-Diktatur der romantischen Epigonen, indem er deren äusserste Konsequenzen zog bis zur absurden, karikaturistischen Fratze. Eben dadurch hat er die Gegenbewegung ausgelöst. Als sie einsetzte, getragen von den Genies der Pilotyschule, da hat er sie im stillen begrüsst und auch aus seinem Herzen keine Mördergrube mehr gemacht. Georg Habich hat unlängst am Schluss eines meisterhaften Essays über Kaulbach*) dessen Anschauung in Erinnerung gebracht. Kaulbach sagte — und das war die Weisheit seines ehrwürdigen Alters:

„Die Kunst, die ihr ausübt, besteht nur in Stilübungen. Gehet zur lebendigen Natur und fragt da um Rat und lasst die alten Meister ruhen. Sie schufen ihre Meisterwerke in glücklicheren Zeiten ... Du Affengeschlecht von heute kannst nichts davon wieder erwecken noch

---

*) Erschienen zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages des Meisters am 15. Oktober 1904 in der „Frankfurter Zeitung".

beleben. Darum lasst sie ruhen, gehet hin zum Quell der ewig neuschaffenden Natur, da trinkt mit vollen Zügen Verjüngung."

III. ANSELM FEUERBACH.

„Glaube mir, nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte." — Anselm Feuerbach an seine Mutter.

Er hat uns doch unterschätzt: nicht ein halbes, nur erst ein viertel Jahrhundert ist heute dahingegangen, seit der grosse Meister abschied aus diesem Leben, und schon reden seine Werke mit Menschen- uud mit Engelszungen zu allen denen, die überhaupt beglückt und begnadet sind, die Stimme der Schönheit zu vernehmen! Nicht ohne Erschütterung denkt man daran, dass der Meister damals, als er jene stolzen und in seinem Munde doch so bescheidenen Worte sprach, das 50. Lebensjahr bereits überschritten hatte, dass er 50 Jahre alt werden musste, um einen Triumph seiner Kunst zu erleben, dass dieser Triumph der einzige war, der ihm je zuteil werden sollte, dass er nach wenigen Monaten selbst schon abberufen wurde, und dass auch den edlen letzten Romantiker-König, der ihn und sich durch diesen einzigen Triumph für alle Zeiten geehrt, schon die nächtigen Fittiche eines furchtbaren Geschickes umrauschten! Es war in München, wo der Meister wenigstens einmal eine Beachtung erfuhr, die seiner würdig war! König Ludwig II. erwarb seine „Medea" für die Neue Pinakothek und verlieh ihm die erste und einzige Ordensauszeichnung, ja Feuerbach war, als damals Pilotys Stellung vorübergehend schwankend geworden, zu dessen Nachfolge in der Direktion der Münchner Akademie ausersehen; von München aus sandte ein kleiner Kreis Auserwählter dem Meister zu seinem 50. Geburtsfeste, dem letzten, das er auf Erden gefeiert,

den huldigenden Lorbeer, der ihm die tröstende Gewissheit gab, nun doch die gewonnen zu haben, auf die es einzig und allein ankommt. In München wohnten etliche der treuesten seiner Getreuen: Allgeyer, Heyse, Bürkel, Bernays, Fiedler und Levi, in München war die einzige Stätte, da eine stattliche Folge seiner Werke sich zusammengefunden zu einem Ganzen, das wenigstens den Gesamteindruck einer Schaffensperiode vermittelte: beim Grafen Schack. Und wenn auch die hier sich entfaltende Periode nicht seine grösste und glücklichste ist, wenn auch das beklagenswerte Verhalten Schacks dem unendlich stolzen und unendlich zarten Genius Freiheit und Freude beim Schaffen allzu sehr benahm und den weitausholenden Schwung seiner purpurnen Fittige lähmte, so ist dem viel verlästerten Münchner Sammler doch das eine hohe Verdienst nicht abzuerkennen, dass er der Einzige war, welcher Feuerbach damals überhaupt als einen Überragenden erkannt und durch seine, wenn auch kärglich bezahlten Aufträge überhaupt am Leben erhalten hat. Und endlich: es darf wohl als sicher gelten, dass Feuerbach, wär' er nicht allzu früh erlegen, noch in die moderne Krise eingegriffen hätte, die in München damals noch fortwühlte, trotzdem er auch hier erbitterten Anfeindungen ausgesetzt gewesen. Der landesübliche „Durchschnitt" muss alle Überragenden immer hassen, und immer stehen die Haufen des Mittelmasses einhellig gegen den Einen und Einzigen. Dank der nie genug zu preisenden Bemühungen des Ministerialdirektors v. Bürkel war der Tag nicht mehr fern, wo auch dieser Meister in München die Heimat gefunden hätte, die ihm, der mit dem Kainsmale des Genius auf der göttlichen Stirne allezeit rastlos umhergehetzt worden, sonst nirgend beschieden gewesen auf dieser schönen Erde.

Es war eine merkwürdige Zeit damals: mit ungeheurer Wucht schwoll das deutsche Volkstum heran zur Fülle seiner Kraft, und indem es das Werk seiner Einigung vollbrachte,

erhob es sich auch zugleich in der Kunst wieder zur Höhe: Feuerbach hat recht; es war etwas Dämonisches in dem Treiben, das um ihn wie ein glutatmender Frühling über deutsches Land und durch deutsches Blut zuckte.

Die Formgewalt einer Rasse ist eine Einheit. Steigt sie zu einem Höchstmass, so erreicht sie es in allem. Das Deutschtum war reif zur Auswirkung seiner äusseren Form — also war es auch reif, sich seine innere Form zu vollenden: Kultur und Kunst. Die selbstverständlichen Gegenwerte zu Bismarck und Moltke sind die grossen Künstler; die damals bereit waren hervorzutreten und der Entartung, der Missform ein Ende zu machen. Dass diese grosse Synthese, an die zu denken uns heute fiebern macht, nicht eintrat, das war vielleicht die verhängnisvollste Folge der romantischen Destruktion. Anton von Werner wurde der offizielle Maler der „deutschen Einheit", Makart der Abgott der sich nun rapid bereichernden Emporkömmlinge. Das niedergeschmetterte Frankreich bot seinem Puvis die Mauerwände zur Entfaltung seiner Herrlichkeit, das siegreiche Deutschland lud ewig Schmach auf sich, als es seinen Feuerbach sterben und verderben liess!

Er war einer von denen, die grossen Dingen die Pfade ebnen, und wie ein vom Schicksal Gezeichneter taumelte er, der letzte Spross eines der stolzesten Geschlechter spezifisch deutschen Geistes-Adels, durch das Leben, er, der Zarte, Verfeinerte, umdüstert und umgrollt von den Wettern des Unheils. Schön wie ein Apoll von Antlitz, von höchster Bildung und Kultur, von berückender Liebenswürdigkeit, wenn er wollte, so recht geboren, als ein Herrischer, Freier, Verwöhnter, Strahlender im Vollen zu leben, zu befehlen, zu beglücken, musste er den Weg der Niedrigkeit beschreiten durch Armut, Einsamkeit und bitteres Leid. Und so wurde er zermürbt vor der Zeit, zermartert von Demütigungen und entnervt durch die geheimen Orgien rasender

Selbsttrunkenheit, an denen er sich schadlos hielt für alles Verkanntsein: so erlag er in Zeiten tiefster Ermattung auch allzu oft den Versuchungen der Romantik, doch nur um immer aufs neue gestärkt daraus hervorzugehen. Wie er „von Haus aus“ geartet war, das vernimmt man aus einem Briefe, den er an einem der wenigen glücklichen Tage schrieb, die er voll genoss. Er ist vom 22. März 1867: „Ich habe in letzter Zeit eine dämonische Tätigkeit als Mensch und Künstler entfaltet. Dass meine Erhebung mit der nationalen zusammentrifft, ist ein freudiger Triumph. — Das ganze Geheimnis besteht darin, zu wissen, wo man Karriere reiten kann und wo man die Zügel festhalten muss. — Ich lebe gesellig, reite die schönen Pferde des Fürsten Doria.“*)

Die tragische Ironie dieser Worte ist erschütternd. — Er zerrieb sich im brutalen Ringen mit der bitteren Armut. So fiel er als ein Opfer deutscher politischer Zerfahrenheit. Denn daran lag es, dass es in Deutschland bürgerlichen Familien unmöglich war, jenes sozusagen selbstverständliche kleine Vermögen zu besitzen, das in England und Frankreich — man denke an Corot und Courbet — die wirtschaftliche Voraussetzung fast jeder freien und befreienden Künstlerexistenz gewesen ist.

Noch könnte Anselm Feuerbach unter uns weilen. Er wäre nun ein Greis von 77 Jahren, und keine Ehre wäre so gross, keine Gabe so köstlich, keine Huldigung so innig, dass sie ihm jetzt nicht dargebracht würde aus allen Landen geistiger Kultur! Aber da er lebte, ward ihm nichts als Armut, Verachtung, Verfolgung, Hohn und Spott. Er starb an gebrochenem Herzen. Da mag es sich denn

*) Vergl. Julius Allgeyers berühmtes Buch „Anselm Feuerbach“, in zweiter Auflage herausgegeben von C. Neumann, mit den Originalbriefen und Aufzeichnungen des Künstlers. Verlag von W. Spemann, Berlin und Stuttgart, 1904.

geziemen, dass wir, die wir uns rüsten, sein königliches Erbe anzutreten, dass wir ehrfurchtsvoll an die geweihte Stätte treten, da seine Gebeine ruhen nahe bei denen Albrecht Dürers und ein schlichtes Reis niederlegen.

* * *

Das weitaus wichtigste Ereignis unter allen denen, welche die Berliner Jahrhundert-Ausstellung heraufbeschworen, ist die Auferstehung Anselm Feuerbachs von den Toten. Er steht von nun an unangreifbar in der hochehrwürdigen Reihe der hochgesinnten Offenbarer der Schönheit; vor den flammenden Kaskaden grosser Formen, die diesem Feuerquell entsprangen, ach wie so mancher stand vor ihnen völlig hilflos da! Hier tritt eine grosse Aufgabe heran. — Es ist ein Werk der Gerechtigkeit, das die Geschichtsschreibung ihm wie Marées und Leibl gegenüber zu vollbringen hat. Sie waren keine „Verkannte“ im gewöhnlichen Sinn, nein, sie sind bewusst Unterdrückte! Nicht das vielgescholtene „Publikum“ hat Feuerbach auf dem Gewissen — das gebildete deutsche „Publikum“ ist viel besser als sein Ruf und hätte auch seinen Anselm liebgewonnen, wenn man ihm nur ein klein wenig dabei geholfen hätte, ihn zu verstehen und vor allem ihn richtig zu sehen — Feuerbach ist ein Opfer der „kompakten Majorität“, der „organisierten Mittelmässigkeit“, die damals drauf und dran war, die guten Traditionen und die Kunst überhaupt frisch und fröhlich zu verraten und sich dem kulturellen Niveau der Gründer-Emporkömmlinge anzupassen. Es war nicht möglich, dass ernste, keusche, vornehme Maler wie Feuerbach, Marées, Leibl daneben standen — der Vergleich wäre vernichtend gewesen für die mit dem „Zeitgeist“ paktierenden Romantiker-Epigonen unter den Zunftgenossen. Die Jahrhundert-Ausstellung war im Grunde nichts weniger und nichts mehr als eine offene Revolte gegen jene Ideale der Talmikultur. Sie hat manchen

„Hanswurst von König", wie Hamlet sagt, gestürzt und manchen wahren, angestammten König aus echtem Blute wieder mit dem Purpur bekleidet.

Ja, ein königlicher Meister war Feuerbach, ein König durch den unermesslichen Reichtum, durch der Gestalten Majestät, durch der Gesichte Fülle, durch die bezwingende Kraft der schöpferischen Faust und durch den Überschwang seines geadelten Empfindens. Es war ein ungeheurer Eindruck, wenn man die Marmorstufen zum ersten Stock emporstieg und nun an der ersten Kehre die „Amazonenschlacht" (Besitz der Stadt Nürnberg) vor Augen hatte. Eine Orgie! Ist es die Wollust der im Vernichtungskampfe sich verstrickenden, fessellos aufbrandenden Kräfte, sind diese Leiber von göttlichen Weibern und Männern und Rossen, diese glutschwangeren Wogen und in purpurgrauen Finsternissen prangenden Wolken in zeugender Lust miteinander verstrickt? Man weiss es nicht zu sagen, so sinkt alles Einmalige, Menschliche und Irdische ab aus dieser erhobenen Rhythmik vollkommener Formen! Dabei nirgend schwüle Überladung — alles mit verhaltener Feierlichkeit zum Einklang, zur festlichen Ruhe zusammengeschlossen! Nichts ist bewunderungswürdiger als die künstlerische Weisheit und Selbstzucht, mit welcher der Meister sein koloristisches Temperament zügelte, um das Toben der entfesselten Elemente in einer grossen Architektur zu bändigen!

Zum ersten Male ward uns in der Jahrhundertausstellung Gelegenheit, Feuerbachs Entwicklungsgang zu verfolgen, in mehr denn hundert Gemälden und Skizzen, die uns von seinen klassizistischen, sich mit Carstens berührenden Anfängen zuerst nach Paris führen, wo er sich unter Couture und wetteifernd mit seinem Freunde Hausmann (der „Bacchuszug" von 1851 steht Hausmanns Art auffallend nahe) jene hohe malerische Kultur erwirbt, die schon das erste Hafisbild von 1852 auszeichnet und die ihn auf Pur-

purfittichen emporhob über die akademisch gewordene Romantik, in der die Kunst seiner Heimat fröstelnd verkümmerte. Hier ist nicht Raum, seinem Werdegang weiter zu folgen. Wir müssen uns bescheiden, aus der Fülle des gewaltigen Lebenswerkes einige Hauptstücke auszusondern, um das Volumen seines Genies zu markieren. Das „Blumenmädchen"*) von 1854 bekundet, welch' ein Kolorist er war: die Faltenstreifen des Röckchens in Weiss, Braun, Gelb, wie gehen sie zusammen mit der Skala der Fleischtöne und wie konzentriert sich der Akkord in den Blumen! Kleine, mit eiligem Pinsel hinphantasierte Würfe, die offenbar von Watteau und Diaz angeregt sind, meist badende Frauen in dämmernd-üppigen Parks, wie glühen sie in tiefen, vollen Harmonien! Eine „Berglandschaft"**) von 1855 aus dem Besitze Scheffels ist eine der stärksten Leistungen rein malerischer Landschafterei, die je in Deutschland entstanden — und dabei gab es vor noch nicht langer Zeit viele Leute, welche von Feuerbach behaupteten, er hätte „nicht malen können"! Wie sehr, wie ganz erfüllt er war von malerischer Anschauung, das zeigt sich am besten, wenn er ähnliche Vorwürfe behandelt wie die historisch - literarischen Modegötzen jener Tage: „Die Versuchung des heiligen Antonius", „Dante mit Virgil in der Unterwelt" — wie unsagbar rührend ist allein die Gebärde der nur mit ein paar Flecken angedeuteten Francesca! —, „Dantes Tod", „Hamlet". Der mit den grossen Venezianern wetteifernde „Tod des Aretino" und das „Paris-Urteil" mit dem entzückenden Venus-Akte und der süssen Melancholie in der Pose des holden Schäfers hingen links und rechts von der „Catarina Cornaro" Makarts; aber so klein sie sind gegen jene ungeheure Zusammenballung dröhnendster Farbmassen, sie halten

*) Kunsthalle in Karlsruhe.
**) „In den Bergen von Carara".

sich triumphierend dagegen. Auch der „Orpheus“ hing neben der „Catarina“. Er ist in ganz matten Tönen gehalten: rotlila und blaulila, beide kühl und von einer geisterhaften Blässe. Aber das kolossale Maëstoso in der linearen Rhythmik liess das Bild wie eine grosse Antike erscheinen neben der koloristischen Janitscharenmusik Makarts. — Ganz herrlich sind auch einige Bildnisse, vor allem das seiner Mutter in Schwarz, mit schwarzem Spitzentuch auf den gebleichten Locken: das ergreifende Martyrium der Mutter, die von dem heldenhaften Schicksale des grossen Sohnes nichts empfindet als das tiefe Leid, es ist nie inbrünstiger gesungen worden. Und wie ist das gemalt! Selten war die Hand des Meisters so leicht, so flüssig: Stoffe, Haar, Gesicht, Hände, das ist alles wie hingesungen, wie eine ätherische, leuchtende, unendlich feine, verklärte Materie. Dann die Selbstbildnisse, die mancherlei Studien zu den göttlichen Iphigenien und Medeen, das „Gastmahl des Plato“, das „Konzert“, die Zeichnungen: vor diesem Reichtum, den man niemals glaubt ganz ergründen und ausschöpfen zu können, steht man wie vor der unermesslichen Natur selbst. Und dieser grosse Mann schrieb noch als Ausgereifter an seine Mutter: „Ich lebe wie ein Hund . . .“

Feuerbach war der erste grosse „Kolorist“ Deutschlands, er war unter den ersten, die nach Paris gingen, um dort zu lernen, wie man wirklich malt, wie man aus Farbe und tonigen Werten einen in sich abgewogenen, von rhythmischer Beherrschung des Lichts belebten Organismus schaffen kann. Nicht mehr galt die Farbe ihm als ein Hilfsmittel zur Kolorierung einer Zeichnung, sondern als ein nach eigener Gesetzmässigkeit angewandtes architektonisches Element zur Gestaltung der Form, und zwar einer deutschen Form, geboren aus dem eigenen persönlichen Erlebnisse. Schon am 24. August 1851 schrieb er aus Paris an seine Mutter: „Ich will die französische Kunst kennen lernen und dann

in mich zurückkehren." Und wie hell, wie unzweideutig die innere Vorstellung in ihm war, das sagen die Worte, die er später einmal aus Venedig schreibt: „Gottlob, ich habe ein paar helle Augen im Kopf, die unmittelbar zum Herzen führen und so stehen die Eindrücke wie geharnischte Männer in meiner Brust." Indem er der Bahnbrecher dieses Prinzips in Deutschland wurde, steht er am Eingang der ganzen modernen Entwicklung, und es ist nur selbstverständlich, dass mit der steigenden Herrschaft des Impressionismus Feuerbachs Ansehen nicht etwa geringer geworden, sondern mehr und mehr gewachsen ist. Meier-Graefe erzählt in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" — die ja weit richtiger als „Entwicklungsgeschichte des modernen Impressionismus" betitelt worden wäre — vom Debut Feuerbachs in Coutures Schule: Es war 1851. — Ein Jahr vorher war Manet eingetreten; — er blieb bis 1856. Im Anfang war Puvis de Chavanne noch Mitschüler der beiden." — Manet, Puvis, Feuerbach zusammen! Hier schlug das Herz der modernen Kunst! Und noch ein andermal treffen wir Feuerbach in einer schicksalschweren Trias, später in Italien, als Böcklin und Marées seine Pfade kreuzten und Lenbach auch zuweilen ein Stück Weges mit fürbass schritt, recht nach der Weise: „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten." Das Weltkind war Lenbach, der streitbare, zähe Bayer, der ganz genau wusste, wie man dies rätselhafte, unfassbare, blöde Ungeheuer, „Leben" genannt, anzupacken habe, um mit ihm fertig zu werden. Böcklin, sein äusserster Gegenpol in allem, wandelte als einer der grossen Abschliessenden der sich vollendenden Romantik in wundersamen Traumlanden, Feuerbach und Marées jagten, zwei verlorene, todesmutige Vedetten, voraus in das grosse unbekannte Land der Zukunft. Sie schufen die Grundlagen einer deutschen malerischen Monumentalform. Wenn man irgend Beweise dafür haben will, so kann man

sie aus den wunderbaren Handzeichnungen zu Tausenden herauslesen. Hier liegen Dokumente eines malerischen, eines spezifisch malerischen Temperaments von elementarer Veranlagung vor uns. Im Jahre 1868 schuf Feuerbach ein Bild, eine Variante davon befindet sich jetzt in der Nationalgalerie — darstellend singende Frauen in der Tracht der Zeit am Ufer eines Flusses. In diesen und kleinen landschaftlichen Versuchen rückt Feuerbach mit bewusster Konsequenz auf dieselben Ziele los, die Manet, der ebenso verkannte, ebenso unbekannte gleichzeitig in Paris vor sich sah. Und wenn dieses malerische, dieses „impressionistische" Element späterhin in seinen grossen Bildern oft vermisst wurde, so lag dies daran, dass Feuerbach, genau wie Puvis de Chavannne, eine Auslese aus allen ihm offenstehenden malerischen Möglichkeiten traf, um eine architektonisch-monumentale Aufgabe zu lösen. Er ist wahrlich nicht daran schuld, dass ihm sein Streben niemals ganz zu süsser Reife geriet: Fortführung der neu gewonnenen malerischen Anschauung und Darstellung zur Monumentalität. So kreuzen sich denn in Feuerbach die Lebenslinien moderner deutscher Kunst, die rein-malerische, die aus Frankreich kam, die als „Kolorismus", Pleinairismus", „Impressionismus" vor Feuerbach auch bei uns schon eine Entwicklung aufzuweisen hatte, und die architektonische, stilistische, die im Rhythmischen, in der Rasse ihren Ursprung hat. Die Werke Feuerbachs sind die erste grosse Synthese aus diesen beiden, und sie sichern damit ihrem Meister eine kunsthistorische Stellung ersten Ranges, nicht in der Geschichte der Vergangenheit, sondern am Anfang der Entwicklung zum Stil, die heute im Gange ist und vielleicht erst in später, später Zukunft ihr Ziel gesetzt findet.

IV. MENZEL UND LIEBERMANN.

Von allen grossen deutschen Meistern der neueren Zeit ist Menzel derjenige, der zuerst einen geraden und aus-

sichtsreichen Weg zu einer malerischen Ausschöpfung des modernen Lebens gezeigt und beschritten hat. Erst sehen wir ihn (etwa in seinen altfränkischen Damenporträts) noch als einen Jünger der einheimischen, alt-berlinischen, gutbürgerlichen Tradition, welche durch den Namen Chodowiecki am vollsten zum Ausdruck gebracht wird, dann, nach einer beispiellos fleissigen zeichnerischen Durchbildung, im Jahre 1847 an dem Punkte, wo ein unvorhergesehenes Ereignis ihn auf eine grössere Bahn emporhob, ihn erst zum Maler im modernen Sinne entfaltete. Dies Ereignis war die Bekanntschaft mit Constable. Ein Berliner Kunsthändler hatte einige Werke des grossen Briten in einem rückwärtigen Zimmer seines kleinen Geschäftes ausgestellt. Niemand kümmerte sich darum, ausser ein paar Kennern — und Menzel. Vor Constable ward ihm erst offenbar, was malerische Form sei und welche Art von malerischer Form die Alten noch nicht gebracht hatten. Nun wusste er, was den Kindern seiner Zeit vorbehalten blieb, nun wusste er, welche neuen Werte er gewinnen könnte. Wir sehen das historisch denkwürdige Bild in der Nationalgalerie, welches Menzels erste freie, reife Tat auf dem neuen Wege bezeichnet: „Die Berlin-Potsdamer Bahn". Noch ist der Einfluss Constables ungebrochen darauf sichtbar.

Constable war in den vierziger Jahren für Menzel, was die grossen Pariser in den sechziger und siebziger Jahren für die Münchner waren: nämlich das Bindeglied, durch das der Anschluss an die grosse Tradition der „absoluten Malerei" hergestellt wurde. Diese führt von Velasquez, Rembrandt, Hals, dem Delfter Vermeer über England auf Constable. An diesen schloss Menzel also direkt an, während die späteren Deutschen erst durch das Zwischenglied der Pariser Malerei von der Jahrhundertmitte durch Couture, Courbet, Millet, Israels an den breiten Strom der grossen malerischen Entwicklung geführt wurden. Menzel hat denn auch schon in

den fünfziger und sechziger Jahren Dinge gemalt, die Pariser wie Degas erst ein viertel Jahrhundert später brachten. Das ist ein hochwichtiges Faktum, welches uns zeigt, dass es nicht so sehr auf die Pariser ankam, sondern nur darauf, dass überhaupt der Anschluss an die malerische Weltkultur gefunden wurde. — Später ist Menzel dann als Maler zurückgetreten hinter den Historiker. Die Mehrzahl der Bilder, die seiner „berühmten" Zeit angehören, zeigen ihn in dieser gelehrtenhaften Maskierung, denn das „Eisenwalzwerk" ist nichts als „Zeitgeschichte". Doch leuchtet durch allen historischen Gelehrtenkram immer der grosse Maler durch. Das Kerzenlicht auf dem „Flötenkonzert" ist nur einmal so gemalt worden, mit diesem wonnevollen, honig-goldenen Zauberglanz, der das Auge in höchstes Entzücken versetzt. Dieses Werk ist jedoch schon 1852 entstanden; aber auch noch in der „Abreise König Wilhelms I. zur Armee 1870" erreicht Menzel den Pariser Impressionismus in der geschlossenen Bildwirkung; in der Farbe sind aber die Franzosen der gleichen Zeit unendlich reicher. Als Zeichner und Meister der Skizze ist Adolf Menzel immer gross; schon seine knabenhaften Versuche setzen in Erstaunen, seine letzten Striche noch, die der sterbende Patriarch der Kunst mit verzuckender Hand auf das Papier zog, sind von unheimlicher Kraft. Es ist, als ob ein Dämon in dem gnomenhaften Leibe dieses Menschen gelebt hätte, der von allen Menschen seiner Zeit einer der merkwürdigsten war. In Berlin lagen während der Ausstellung seines Nachlasses in einem Glasschreine vereinigt die Abgüsse seiner Hand mit dem Stifte zwischen den Fingern, die Totenmaske und jener mit grossen, majestätischen Zeichen geschriebene Brief, den der Sterbende an seinen Kaiser richtete. Man musste die Gesichter der Leute ansehen, die scheu herantraten, fast auf den Zehenspitzen, und diese Dinge anstarrten wie etwas Gespenstiges, Ungeheuerliches, Furchterregendes. Der Brief war anzusehen,

wie vielleicht die Schriftstücke der „spirits“ aussehen würden, wenn sie wirklich von grossen Abgeschiedenen geschrieben würden; es war seltsam zu lesen, wie er den Segen Gottes auf das Haupt Wilhelms II. herabflehte, wie einer, der dem Göttlichen schon viel näher steht, als es uns begreiflich dünkt. Auf dem Antlitze lag eine grenzenlose Weltverachtung, die Hand mit dem Stifte schien die Klaue eines bösen, grausamen Raubvogels. Kein Wunder: es war die Hand dessen, der selbst aus dem Chaos des modernen Lebens mit schonungslosem Griffe noch eine schöne Form „herausriss“!

Wie ein dämonischer Kobold ging der kleine Mann unter uns herum, schon bei seinen Lebzeiten von einem mythischen Fabelkreise umdämmert; wie es schien, ein Einmaliger, Heimatloser ohne Herkunft und Zukunft, ein boshaftes aber kunstreiches „Gezwerg“, wie die, von denen Sagen und Märchen wissen. Wir betrachten sein gezeichnetes Werk, und noch unheimlicher steht sein dämonisches Wesen vor uns da. Allein die Quantität ist ungeheuer: der Katalog der Berliner Menzel-Ausstellung von 1905 zählt nahezu 7000 Nummern! Und wenn wir kecklich den ganzen Quantitätsballast über Bord werfen, den ganzen unreifen und den ganzen greisenhaften Menzel, den Historiker und den Illustrator, den guten Maler zweiten Ranges der Kissinger Bilder und des Eisenwalzwerkes, wenn wir nur den grossen, freien, den einzigen Menzel auf seines Lebens höchster Höhe für sich allein nehmen, so wird unser Staunen für die Qualität das Erstarren vor der Quantität noch überbieten. Dieser Menzel, der 1845 in der Zimmerecke mit dem hereinwehenden Balkonvorhang debütiert, mit dem „Palaisgarten des Prinzen Albrecht“ und mit dem „Bauplatze“ von 1846 auf seinem Zenith steht, der 1847 die „Berlin-Potsdamer Bahn“, 1852 die „Atelierwand“, 1855 den Studienkopf unserer Pinathek, 1857 das „Théatre Gymnase“, dann in den 60er Jahren die Bilder mit chinesischen Motiven und das Pariser Strassen-

bild schuf, in den 70er Jahren die zweite „Atelierwand", die Tiroler und Münchner Kircheninterieurs: er wusste nichts vom Pariser Impressionismus, und doch hat er das Problem moderner malerischer Schöpfung mitunter ebensosehr zur Vollkommenheit gelöst wie die grossen Franzosen. In den Werken dieser seiner reichsten Zeit offenbart sich der malerische Genius unserer deutschen Rasse so unverfälscht und unverbildet wie nie zuvor. Er hatte nicht zu kämpfen mit dem erdrückenden Bildungswuste, der seinen Zeitgenossen die naive Anschauung und Vorstellung verbot, er wusste nichts von Klassizismus und Romantik. Seine sachlich-nüchterne norddeutsche Natur bewahrte ihn davor, den üppigen Versuchungen zu unterliegen, die aus den in unserer Bildungssphäre wie in einem Hörselberge träumenden „versunkenen Welten" an den phantasiefroheren Künstler heranstreifen. Dafür erschlossen sich seinem Auge zuerst die Wunder der modernen Welt. Einer trunkenen Biene gleich tummelt er sich über der unermesslichen Mannigfaltigkeit neuer Erscheinungen und saugt aus Millionen jungen Kelchen den Seim der Schönheit, einer Schönheit, die vor ihm kein Deutscher voll genoss. Indes die anderen sich abwenden von der „Hässlichkeit" dieser neuen Welt, die sich mit der Brutalität der Dampfmaschine Bahn brach in die alte, gewohnte Kultur, wird diesem kleinen, zaubergewaltigen Wundermann aus all der Hässlichkeit nichts als schöne malerische Form. Und wie die Biene ihren Honig in feingebauten, zart zusammengeordneten Zellen aufspeichert, so trägt er seine junge, neue Schönheit hinein in den Zellenbau seiner Bildflächen.

In Adolf Menzel gebar unser Volkstum sich den neuen Künstlertyp, dessen es bedurfte, um aus der Wirrnis des modernen Lebens die Schönheit „herauszureissen" — so wie es Dürer verlangte: „Wer sie herausreisst, der hat sie —." Nun, wir haben sie, denn wir haben Menzel! Jetzt haben wir ihn.

Es ist unschwer zu erkennen, dass Max Liebermann innerlichen Anschluss an Menzel, an den grossen Menzel, gefunden hat. Wie das Haus der Berliner Sezession am Kurfürstendamm eine versuchte Fortführung der Tradition von Schinkel her deutlich anzeigt, so bekennt sich der Herr dieses Hauses zur Tradition Menzels. Liebermann hat offensichtlich den eklektizistischen Naturalismus, der ihn zeitweis als einen zwar geistvollen und höchst geschickten, im Grund aber doch nicht eigentlich schöpferischen Kompilator legitimierte, sachte aufgegeben. Menzel führte ihn auf sich selbst. Denn wenn ihn auch z. B. die Biergartenbilder direkt abhängig von Menzel zeigen, so geht er doch in anderen Schöpfungen, in den genialen Porträts, den „Polospielern“, in den mehrfach variierten Reitern am Strande ein gut Stück weiter. Da ist von Menzel nichts mehr als die allgemeine Tendenz, aus dem modernen Leben eine neue, früher ungekannte Schönheit durch echt malerische Formung herauszuzwingen. — Liebermann ist Jude. Aber er ist ein rassiger Jude. Und darum zu einer positiven Formschöpfung fähig. Wir sehen es an allen Juden, die in der deutschen Kunst, vor allem in der deutschen Musik bedeutungsvoll geworden sind, dass sie das Form- und Kulturbewusstsein der Deutschen, mit denen sie seit Generationen leben, durchaus teilen. Die Gestalten und Rhythmen grosser deutscher Dichter sind nie vollkommener auf der Bühne verkörpert worden als durch Juden. Leider ist bei Juden die grosse, ungebrochene Rasse aber gerade so selten wie bei Deutschen. — Die Berliner Schau der Jahrhundert-Ausstellung schloss mit Liebermann ab. Seine Schöpfungen von 1872 bis 1876 zeigten ihn im Banne Munkacsys, der Holländer, Courbets, damit aber auch schon in der Nähe Leibls („Gänserupferinnen“) und dann noch die beginnende Annäherung an die heimische Formtradition Chodowiecki-Krüger-Menzel („Luxembourggarten“). Aus seinen Arbeiten

spricht eine seltene künstlerische Intelligenz; Liebermann wusste immer, worauf es bei seinen Vorbildern ankam, und er nahm die Sache genau. Das Kabinet der Jahrhundert-Ausstellung mit seinen, technisch ganz erstaunlich ausgereiften Jugendarbeiten war vorbildlich für jeden lernenden Künstler. Einige seiner frühen Schöpfungen sind aber auch rein künstlerisch so stark, dass man sich fragen muss, ob es für Liebermann ein Glück war, dass er später unter dem Einfluss des Manet, des Degas und anderer Impressionisten die bereits errungene Form wieder auflöste. Es gibt keinen späten Liebermann, der uns so packen könnte, wie das „Rübenfeld" von 1875 mit der Reihe grabender Bauersleute, die wie ein Chor aus einer feierlichen Tragödie in grosszügig-einfacher Rhythmik hingestellt sind im Kampfe mit der düstern „Mutter Erde".

V. LENBACH.

Von Goethe hat man gesagt: Er war eine Kultur. Auch von Lenbach sollte es heissen: er war eine Kultur, freilich in einem sonderbar veränderten, fast etwas karikierten Sinne. Goethe war nicht nur ein Dichter und noch viel weniger ein „Literat", ein Fachmann, der in seiner Spezialität eine besonders erstaunliche Virtuosität zur Schau trug — er war ein geistiger Machthaber, welcher die in ihm zu ungeheuerster Wucht konzentrierte Gestaltungskraft deutschen Volkstums auf alles Leben wandte. Alle Dinge wollte er prägen mit dem Stempel seines Wesens, alle Stoffe formen mit dem Griffe seiner Faust. Es gab nichts im Dasein eines Volkes, das ihn nicht fesselte, das ihm nicht interessant gewesen wäre als ein Mittel zur Entfaltung einer Kultur, in der es sich lohne, zu leben. Nicht anders Lenbach. Man versteht ihn nicht einmal als Maler, wenn man verkennt, dass er die Erhebung des Lebens selbst zur Kunst, also das, was man „Kultur" nennt, mit glühender Seele suchte. Ein

Traum von Fülle, Allentfaltung, Rasse, Pracht, Farbigkeit, Laune, Schaffenslust und unbekümmert sich auslebender stolzer Menschlichkeit: so war ihm das Leben erschienen, so wollte er es leben wie ein König in Macht, Würde, ungebundener Tatenlust, so wollte er es seiner Zeit und seinem Volke gleichsam vorleben, so wollte er zeigen: seht, es ist doch der Mühe wert, ein Mensch zu sein, selbst heute, selbst für uns enterbte Kinder einer entgötterten, von Kohlenruss und jeder frechen Pöbelei beschmutzten und entweihten Welt. Und sein künstlerisches Werk, so ein Bild, war ihm gleichsam nur das köstliche Gefäss, in dem er seine Vorstellung vom Leben am vollkommensten ausprägen wollte und das er zugleich als ein vollendender, abschliessender Schmuck hineingesetzt dachte in die Gemächer, Säulen und Hallen, durch die ein solches grosses Leben wogte.

Aber er wuchs auf, schuf, kämpfte und litt in einer Zeit, da die Menschen an nichts weniger dachten, als an die Erfüllung seiner goldenen Träume. Die alten Kulturen wurden niedergewuchtet unter dem rasselnden Räderwerk einer alles nivellierenden Maschinen-Zivilisation. Eine mit billigen Imitationen aufgeputzte Fabrikware setzte sich überall an Stelle der überkommenen Kulturformen, die Häuser, die Städte, die Völker verloren ihren Charakter; und ein unüberwindlicher Ekel bemächtigte sich aller Geister, in denen noch vornehmes Empfinden für Form und Kultur lebendig war. Und nun schwollen die Schlammfluten der alles nivellierenden Unformen darüber hin: das Dasein wurde immer bequemmer, sicherer, nützlicher, aber es wurde auch immer eintöniger, wertloser, formloser und hässlicher. Die elementare Empörung der rassigen Instinkte gegen diese Verproletung des modernen Daseins trieb Lenbach und seinesgleichen zuerst in den leidenschaftlichen Gegensatz zur modernen Talmi-Kultur, und dieser Gegensatz wurde zur Empörung, zum Hass, als die Brutalität des Maschinenbetriebs

auch vor dem innersten Heiligtum der Form nicht mehr halt macht, als die absolute Formlosigkeit auch zum Kunstprinzip erhoben wurde, als eine nivellierende Naturalistik den Künstler zu einem äusserst farb-, milieu- und stimmungsempfindlichen Nervenbündel deklassierte, das nur noch auf „Impressionen" reagierte, dem aber alle Zeugungskraft aus eigener Vorstellung genommen war.

So plötzlich, so übermächtig wälzte sich diese neue Zivilisation über die alten Kulturen, dass die Träger der ehrwürdigen Traditionen wie gelähmt dabei standen. Man glaubte, es sei überhaupt vorbei mit der Kultur und Schönheit des Lebens, und alles, was ein edler Geist tun könne, um in dieser pöbelhaften Zeit ein Leben zu führen, das seinen hohen Ansprüchen an Form und Schönheit genüge, sei, dass er vom alten Formengute so viel für sich und seinen Hausbedarf zurückgewinne und verwerte, als ihm irgend möglich sei. So fielen selbst kernhafte Naturen wie Franz Lenbach der romantischen Seuche zum Opfer, erst als Künstler, zuletzt auch als Charaktere, als Menschen.

In den Adern des jungen Franz Lenbach klopfte das Blut einer stolzen, hochgemuten, alten, zähen Rasse: echtes deutsches Bauernblut. Ein jäher Trotz bäumte sich auf in seiner Brust wider die parvenuhafte Proletenkultur. Er wollte festhalten an dem bereits Gewonnenen und er wollte es da festhalten, wo es zu seiner vollkommensten Blüte aufgestiegen war. Warum, wenn denn schon auf das Alte zurückgegriffen werden musste, warum bei unvollkommeneren Zuständen Halt machen, warum nicht bis dahin zurückkehren, wo dem trunkenen Auge des Enkels die Kultur der Ahnen in ihrer äussersten Pracht entgegenleuchtete? So kam Lenbach zur Renaissance.

Es ist ganz seltsam, wie sicher der Instinkt eines Menschen von grosser Rasse geht. Ohne irgendwelche gelahrte Hindeutung wusste der junge Lenbach doch ganz

genau, wohin er gehörte. Er fühlte sich eins mit der Kultur seiner Heimat vom ersten Tage an, da er mit Bewusstsein um sich blickte. Er erzählte einmal, wie uns Wyl berichtet, von den ersten Eindrücken alter Kunst, die er in Augsburg empfing: „Da begriff ich denn zum ersten Male in meinem Leben, was wirkliche Kunst sei. Merkwürdig war es übrigens, dass mich an diesen alten Bildern nichts überraschte, ich fühlte mich unter ihnen sofort völlig zu Hause und es war mir, als hätte ich in alter Zeit, vor hunderten von Jahren, selbst alles das erdacht und gemalt.“ — Er kam nach Italien und sah alsbald, dass das, was er in der Heimat als Höchstkultur bewundert und in sich gesogen hatte, nur die Randerhebung einer viel weiteren Kulturgemeinschaft war, die durch germanisches Blut diesseits und jenseits der Alpen und in den Alpen selbst aus dem Erbe der griechisch-römischen Epoche gestaltet worden war. Wie er sich mit den alten Augsburger Herren und Meistern sofort instinktiv eins gefühlt hatte, so nun auch mit Giorgione und Tizian. Augsburg und München waren nur entlegene Brennpunkte in der grossen venezianischen Kulturprovinz, die als eine Einheit, auch dem überall vorwiegend germanischen Blute nach, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestanden hatte. Es war nicht archäologische Pedanterie, die Lenbach an die Venezianer fesselte: es war das Fortwirken einer seit vielen Jahrhunderten gemeinschaftlichen Kulturtradition. Hier in Venedig hatte er sie nun auf ihrer Höhe erfasst, und so übertrug er sie in sein Leben mit der unerbittlichen, rücksichtslosen, furchtlosen Selbstherrlichkeit des unverfälschten, markigen Volkstumes, das ihn hervorgebracht hatte. So baute und schmückte er sein Haus, so stand er stolz, verächtlich, sein Wesen in schroffer Geste ausprägend, im Gewimmel einer für sein Gefühl parvenuhaften Menschheit: so stolz und so verächtlich, dass

er am Ende gar nicht einmal merkte, wie sich durch dies Gewimmel ein neues Geschlecht junger schöpferischer Geister hindurchkämpfte, welches die alte Tradition fortzuführen hoffte zu neuen, den neuen Bedürfnissen gemässen Kunstformen. Und der Architekt des Hauses Lenbach, Gabriel Seidl, war es, der ein Führer dieses jungen Geschlechtes wurde. Beweis genug, dass im München des alt gewordenen Lenbach schon wieder ein anderer Geist nach Luft und Licht drängte, als der der Romantik!

Es waltet ein unergründlicher Unterschied zwischen den Künstlern, die wie Lenbach aus den Gebieten der ehemals blühenden süddeutsch-tirolisch-venezianischen Kultur hervorgegangen sind, und anderen, welche alte Formen kopieren, nur weil ihnen selbst nichts einfällt und weil irgend eine ästhetische Polizeivorschrift oder ein kunstgeschichtlicher Katechismus vorschreibt, die Werke dieser oder jener Periode als das Höchste, ein für allemal Unübertreffliche anzubeten. Im deutschen Süden war, als Lenbach und seine Zeitgenossen geboren wurden, die alte Überlieferung noch nicht ganz erstorben, ja das „bayerische Bauernbarock“ lebt heute noch, regt heute noch die junge Münchner Kunst an! Ein Dekorateur wie der Niederbayer Franz Stuck ist ohne das gar nicht zu verstehen in seiner ganz ursprünglich erscheinenden stilistischen Verwandtschaft mit den Venezianern. Hier lag ursprünglich nicht die Absicht vor, Fremdes sich unter Ersparung eigenen Schaffens anzueignen, sondern hier regte sich das Verlangen, durch eigene Kraft ebenso Grosses zu erzielen wie die Grössten der Kulturgemeinschaft, der man angehört. Lenbach und die Seinen hatten keine Wahl: wollten sie ein Leben, eine Umgebung, eine Daseinsform, die ihrer Herkunft und ihrem Geschmack entsprach, so mussten sie aus der Tradition ihres alten Kulturkreises das Vollkommenste entnehmen und vereinen, was dieser je hervorgebracht hatte. Es war ihnen absolut gleichgültig, ob

sie die Dinge in Originalen oder Imitationen vor sich hatten, oder gar beiderlei gemengt. Wenn nur ihre Phantasie mit der Vorstellung, dem Duft, dem Reiz einer Kultur erfüllt wurde. Das ist die „Kultur Lenbach". Sein Haus wird für alle Zeiten als ihr Dokument gelten. — Und da hinein dachte er seine Bilder! Es ist gar nicht zu begreifen, wie er in den Verdacht hat kommen können, ein mikroskopierender Seelenforscher, mehr Psychologe denn Künstler zu sein. Es hat das immer einer dem andern nachgeplappert, und doch ist nichts offensichtlicher, als dass Lenbach das darzustellende Individuum nur als „Mittel zum Zweck" ansah. Er schuf gleichsam aus den Menschen, welche ihm die moderne Welt vor das Auge führte, die Menschen, die er wollte. Das, was die stiefmütterliche Natur in dem Individuum versucht, angestrebt, „intendieret" hatte, das wollte er „zu Ende denken", das wollte er in seiner Besonderheit so allentfaltet darstellen, dass es im Bilde wenigstens einmal zu seiner Vollendung kam. Sein Nansen dünkt uns nicht wie einer, der nur versucht hat, den Nordpol zu erreichen, sondern vielmehr wie ein triumphierender Eroberer, der sein Ziel wirklich erreichte. — So zieht in seinem Werke ein hochragendes Geschlecht von Herrschern, majestätischen Frauen, Helden, Weisen, Meistern, königlichen Kaufherren und grossen Courtisanen vorüber, während die „wirklichen" Originale, die ihm „gesessen", doch nur in ganz wenigen Ausnahmefällen mehr bedeuten als etwa einen kümmerlichen Ansatz dazu: Alltagsmenschen. Allein Lenbach war zu stolz, nur „porträtähnlich abzumalen". Dazu waren seiner Ansicht nach die Photographen da. Er wollte einen schöpferischen Akt; er wollte das Menschenkind, das da vor ihm stand, so darstellen, wie es sich seinem Gefühle nach entfaltet hätte, wenn nicht einengende und nivellierende Gewalten es im erbärmlichen Alltag darniedergehalten hätten. Dass dieses romantisch-pathetische Wollen des Meisters in

den Werken seiner Ruhmeszeit nur als dekorative „Stimmung", nicht aber durch persönliche Beherrschung des Malerischen in die Erscheinung trat, das hat seinen Grund darin, dass Lenbach seine Geschöpfe selbstverständlich auch in die Kultur hineinversetzte, die er für die vollkommenste hielt. Seine Schöpfung hätte ihm ohne diese Kultur im Kostüm, Schmuck, malerischen Wesen, in der Umrahmung und letzten Endes in der Art der Aufstellung und der dekorativen Gestaltung der Umgebung unmöglich jemals fertig, jemals „auf der Höhe" erscheinen können. Nur so, nur indem man Lenbach als letzte Konsequenz der münchnerisch-romantischen „Kultur" versteht, findet man die Lösung des Rätsels, dass er auf unser Gefühl als ein Schaffender wirkt, während seine Formen, seine Malweise selbst abgeleitet sind von älteren Meistern: Tizian, Velasquez, Rubens, van Dyck, Gainsborough und Reynolds. Lenbach selbst hat niemals einen Zweifel daran aufkommen lassen, dass er als Maler hinter diesen seinen grossen Vorbildern zurückstehe. Er wird es wohl selbst am besten gewusst haben.

Aber wir haben keine Ursache, Lenbach als Talent so ohne weiteres hinter die grossen Venezianer, Spanier, Niederländer Briten zu setzen. In seinem Streben nach einem höchsten Ziele der bildenden Kunst, nach der Schaffung eines höheren heroischen Menschentypus liess er sich von jenen nicht überbieten. Dies müssen wir ihm zugestehen, wenn wir aus der Unmasse seiner Arbeiten die herauslesen, in denen er sein äusserstes Wolllen einigermassen unverfälscht niedergelegt hat.

Wir dürfen nicht glauben, dass die Persönlichkeiten, welche Tizian, van Dyck, Velasquez darstellten, in ihrer Zeit und in ihrer Wirklichkeit so erschienen wären wie auf deren Bildern. Sie waren zumeist auch nur „Alltagsmenschen"; gerade wie die Heutigen auch. Die grossen, prachtvollen

Visionen von Menschheit, die wir aus jenen Zeiten gewonnen haben, sind nicht eine Funktion jener Menschen selbst, sondern fast durchweg das Werk der Meister, die sie in den auf uns gekommenen Bildern „über sich hinaus“ ins Heroische, Vollrassige projizierten. Ich glaube nicht, dass der Colleoni auf seine Zeitgenossen anders gewirkt hat, als auf uns heute ein schneidiger Reitergeneral. Dass er jetzt in unserer Vorstellung als ein Ungeheures an Kraft, Stolz, Rasse, Schönheit, Heldenmut lebt, das ist einzig das Werk des Verrocchio, der die Züge des an sich gar nicht besonders merkwürdigen Söldnerführers nur gebrauchte, um seinen, Verrocchios, gigantischen Traum von mehr als menschlicher Kriegerpracht Gestalt werden zu lassen.

Ursprünglich wollte Lenbach genau dasselbe. Aus seiner frühesten Zeit, da ihn der romantische Zeitgeist als Menschen noch ebensowenig berührt hatte als das historische Akademikertum als Maler, besitzen wir gutbürgerliche, an Klotz und Hauber unmittelbar anschliessende Konterfeie von ihm, in denen dieser hohe, schöpferische Zug sich zwar nur stammelnd aber doch unverkennbar ausspricht. So das Bildnis der alten Frau Seidl mit der grossen Brille. Es ist hausbacken gemacht, aber es ist ergreifend, ja es ist gross. Erst als der herkulische Nacken dieses Mannes gebrochen war durch die Romantik und die Fron im Dienste der Emporkömmlings-Eitelkeit, erst dann kam er allmählich auf die theatralisch-dekorative Künstlerfestpose. Ein echter Romantiker, verachtete er nun seine Zeit und die Menschen dieser Zeit. Sie waren ihm gerade noch gut genug als Mittel, seine dekorativen Launen zu befriedigen. Auch darin liegt eine gewisse Grösse und Souveränität, verwandt derjenigen eines Frank Wedekind, dem das zeitgenössische, tief verachtete „moderne“ Menschheitsgesindel gerade gut genug ist, um seine Lust an der Grimasse an ihnen und in ihnen zu stillen.

Nur vor einem neigte Lenbach sein Haupt in heiliger Scheu. Der erschien ihm an sich als eine Vollkommenheit, über den hinaus konnte sich auch ein Lenbach nichts mehr vorstellen. Das war Bismarck. In diesem Gewaltigsten, der die Völkergeschicke seiner Zeit auf seinen Händen trug, waren Inneres und Äusseres so völlig eins, dass Lenbach nichts zu tun übrig blieb, als mit dem Stifte und dem Pinsel möglichst viel von der bereits vor ihm lebenden Einheit und Grösse festzustellen. Er hat Bismarck niemals als Triumphator, niemals mit allen Attributen seiner Würde, niemals als den allmächtigen Gewalthaber dargestellt. Alles das schien ihm nur der rein menschlichen, der tragischen Grösse des Mannes und der in ihm majestätisch entfalteten deutschen Rasse Eintrag zu tun. Durch nichts fordert Lenbach unsere Bewunderung so sehr heraus, als dadurch, dass er das Tragische in Bismarck im tiefsten Herzen mitempfunden und in den Zügen seines Helden verewigt hat. Der Grösste, Mächtigste, Höchstgestiegene, der aber das auch dem Kleinsten, Ärmsten und Verachtetesten zukommende rein menschliche Glück dahingeben muss, eben weil er ein übermenschlich Los gewählt: er ist in der Malerei kaum jemals so einfach, so lebendig, so innig gegeben worden als von Lenbach. Mit ihm und durch ihn ist Lenbach unsterblich. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts schuf aus den Bruchstücken der im Revolutionszeitalter zerbrochenen alten Kultur die moderne Welt. Lenbach ist der malerische Chronist dieses weltgeschichtlichen Vorganges geworden, indem er die Bildnisse der führenden Geister schuf. Sei es Politik, sei es Kriegskunst, sei es Forschung, sei es Kunst, sei es Handel und Industrie: aus allen Bezirken grossen Tuns hat sein rastloser Pinsel markante Persönlichkeiten festgehalten und der Nachwelt überliefert als Denkmal von historischer Geltung. Und dass er daneben auch die Frauengestalten in anmutreichen oder würdevollen Bildnissen bannte, dass er die

Kinder, welche das Leben der Männer der Tat umspielten, in holden Visionen festhielt, das macht sein Werk erst recht so reich und lebensvoll, so zugänglich für die Teilnahme aller. So muss es denn wahr sein: wo einer auch stehen mag im Kampfe des Daseins, an welchem Stücke des unendlich mannigfaltigen Gewebes modernen Lebens er an seinem Teil auch wirken mag: zu Lenbach und seinem Werke steht er in einem gewissen Verhältnisse. Ehrfurchtgebietend wie ein König schaut der Meister aus seinem Selbstbildnisse und erschliesst uns durch den ihn schweigend umschlingenden Kranz seiner Werke die Erkenntnis, dass alles darstellerische Können nichts ist ohne eine grosse Persönlichkeit, wie er es war.

Denn selbst mit dem Minimum echter malerischer Form, das Lenbach nach seinem romantischen Falle noch geblieben, wirkte doch noch seine rassige Persönlichkeit auf jeden, der unbefangen vor sein Werk hintrat. „Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem": dies Hamlet-Wort drängte sich auf die Lippen und wenn man noch so sehr würgen wollte, es hinabzuschlingen. Wie hätte er auch der deutschen Entwicklung so unermesslichen Schaden zufügen können, wenn er nicht eine ganz ungewöhnliche Individualität gewesen wäre! Wir haben gesehen, dass Dutzende von Talenten der Romantik verfielen ohne der Gesamtentwicklung mehr Schaden zuzufügen als den, der im Verlorengehen ihrer eigenen individuellen Kraft bestand. Dass Lenbach der Romantik der Gründerzeit zum Opfer fiel, war ein ungeheurer Schlag für die gesamte deutsche Kultur. Die Geister vermochten sich nicht zu regen, so lange er lebte, und selbst Liebermanns Opposition in dem gewaltigen Berlin blieb fast erfolglos gegen den bayerischen Hünen, dessen rauflustige Faust über aller Köpfe drohte. Er hat Kaisern, Königen und Päpsten die unerhörtesten Dinge ins Gesicht gesagt, und jene mussten gute Miene

zum bösen Spiel machen, so mächtig war die Stellung dieses Mannes, der als barfüssiger Bauernbub zum ersten Mal von Schrobenhausen nach München gelaufen kam, und den nun die internationale „Aristokratie“ des Geistes, des Geldes und des Blutes wie ein einziger universeller Hofstaat umschwärmte. Und dabei war er nichts weniger als ein Schleicher, Speichellecker, Intriguant oder „Streber“, nein er war geradeheraus, ungehobelt, freigiebig, zwar verschlagen, aber doch wieder derart hitzigen Bluts, dass ihm sein Temperament tausendmal mehr Schaden brachte, als ihm seine Verschlagenheit nützte. Es war wirklich die Wucht der Persönlichkeit, die ihn unwiderstehlich machte und auf die Höhe des Weltruhmes emportrug. Es war letzten Endes auch der masslos herrische Drang, diese sich gewaltig fühlende Persönlichkeit nach allen Seiten hin zum Ausdruck zu bringen, die ihn der romantischen Verführung so zugänglich machte. Er war eine „Renaissance-Natur“ und fand in seiner Zeit nicht die Mittel, sich als solche zu manifestieren, so griff er nach den vorzeitlichen Mitteln, die ihm — das wurde schon dargelegt — durch seine Abstammung nahe lagen. — Sein starrer Bauerntrotz versagte ihm später jede Wandlung; und so wiederholt sich auch in seinem Lebensschicksale die furchtbare, die typische Romantiker-Tragödie, dass elementare Begabung, urwüchsige Kraft, lodernde Begeisterung sich ins Gegenteil kehren und der Gesamtentwicklung schliesslich ebenso sehr schaden, als sie ihr ursprünglich hätten nützen können.

Wenn wir ermessen, was Lenbach verschuldete durch seine unversöhnliche Feindseligkeit gegen Feuerbach, Böcklin, Leibl, Marées, Trübner und die Jüngeren, die doch von Haus aus seine Bluts- und Weggenossen waren, so wird es uns wahrlich unsagbar schwer, ihn gerecht zu beurteilen — gerecht nicht im spiessbürgerlichen Sinne, sondern nach dem höheren Gesetze, das die Kraft als Kraft wertet, gleich-

viel ob sie nach der positiven oder negativen Seite gewirkt hat. Wir dürfen jedoch Lenbach nicht mit den Augen derer sehen, denen er hinderlich und feind war; als Individualität hat er den gleichen Rechtsanspruch wie andere grosse Romantiker, wie Cornelius, Böcklin, Wagner und Nietzsche auch.

Für die kunsthistorische Stellung Lenbachs war die Ausstellung seines Werkes im Jahre 1905 entscheidend. Es war gelungen, eine Fülle neuen Materials insbesondere aus der viel zu wenig gekannten und beachteten Jugendzeit des Meisters zusammenzubringen. Man erkannte daran, dass Lenbachs historische Bedeutung nicht zusammenfällt mit seiner künstlerischen. Lenbach stand als Maler, als absoluter Maler, am höchsten, ehe die Strahlen des Weltruhmes sein Haupt umglänzten. Es gab eine Zeit, zwischen 1860 und 1870 etwa, damals als er die Aresinger Bauernköpfe malte, den Hirtenbuben bei Schack, ferner das Bild der Frau v. Piloty, das des Herrn von Liphart, die Landschaft mit dem roten Schirme, welche Graf Kalckreuth besitzt, und andere kleine, unglaublich impressionistische Sachen, dazu eine Reihe ganz einfacher, absolut unkostümierter, noch von keiner Altmeisterlichkeit angekränkelter Bildnisse: in dieser Zeit war Lenbach auch rein malerisch eine Erscheinung von Rang. Er stand dortmals Leibl viel näher als er selbst ahnte. Es macht den Eindruck, als ob manche dieser Jugend-Impressionen mit einer wahren Erbitterung und aus heller Oppositionslust hingestrichen wäre. Lenbach hat wohl damals Stunden gehabt, wo er die Malerei am liebsten noch einmal ganz von vorne angefangen hätte, so, als ob noch kein Mensch jemals vor ihm gemalt hätte. Wer weiss, was das geworden wäre, wenn der Lenbach von damals sich treu geblieben wäre! Vielleicht hätten wir den „Sezessionskrieg“ dann schon 1869 gehabt, damals, als auch Böcklin, Leibl, Trübner, Thoma, Schuch und Marées und mancher andere aus ihrem Kreise in jugendlicher Voll-

kraft prangten und nur eines Führers von Lenbachscher Initiative und von seiner suggestiven Durchschlagskraft bedurften, um geschlossen und siegreich hervorzutreten und dem neu erstandenen Deutschen Reiche eine neue deutsche Kunst zu geben!

VI. WILHELM LEIBL.

Es erweist sich immer deutlicher, von welch weittragender Bedeutung für die Entfaltung echter, malerischer Kunstübung in Deutschland der Münchener Kreis war, in dem neben Leibl Schuch und Trübner durchaus nicht als Unebenbürtige erschienen, der Kreis, dem auch Hirth du Frênes, Alt, Sperl, Schider, Albert Lang und Karl Haider angehörten, dem Thoma in seiner besten Zeit nahe stand, und der in wechselseitiger Befruchtung mit dem Kreise der Stilisten um Marées, Pidoll, Hildebrand sicher die Gewähr hatte, eine grosse Kunst deutscher Eigenart in die europäische Entwicklung einzuführen und diese damit fortzuführen. Vordergrundswirren haben zeitweilig den Einblick in diese Zusammenhänge getrübt und die Entfaltung selbst beeinträchtigt. Nun aber wird es allmählich wieder lichter und wie Feuerbach nun allgemach zu seinem Rechte kommt, wie Marées Gestirn strahlend sich erhebt über dem Dunst, den untergeordnete Erfolganbeter um die dii minorum gentium aufgewirbelt, so wird auch heute den tapferen Münchnern die verdiente Anerkennung, welche um 1870 unter Leibls Führung auszogen, nicht um das Gruseln zu lernen, das besorgte damals Piloty, sondern um das Malen zu lernen. Die waren gewiss nicht die einzigen, die das taten, aber sie waren in mehr als einer Hinsicht die Entschiedensten, und waren vor allem diejenigen, welche bei aller Begeisterung für die grossen französischen Vorbilder doch unbedingt an ihrer deutschen Art festhielten.

Kurz vor Ausbruch des grossen Krieges, der das

moderne Deutschland und das moderne Frankreich schuf und eine so totale Umwandlung der Machtverhältnisse auf der Erdoberfläche hervorrief, dass auch die Kunst davon tief beeinflusst werden musste, kurz vor 1870 war Gustave Courbet in München. Und dieser Aufenthalt des grossen Meisters ist für die deutsche Malerei von einer Bedeutung gewesen, die wir erst heute abzuschätzen beginnen. Leibl, Thoma, Trübner sind nur durch Courbet das geworden, was sie Mitte der 70er Jahre waren, da sie auf ihrer Höhe standen, und indirekt ist Courbets befruchtende Kraft durch tausend Kanäle in die Adern deutscher Malerei geströmt.

Dass gerade Courbet eine solche Gewalt ausüben musste über so eminent deutsch-rassige Charaktere wie Leibl, Thoma, Trübner, dass er uns auch heute noch von allen grossen französischen Meistern derjenige ist, der uns am nächsten steht, der uns ganz wie ein nah vertrauter Landsmann anspricht, das mag in der Tat seine letzten Ursachen darin haben, dass germanisches Blut in seinen Adern floss. Er war ein reicher Bauernsohn aus der Gegend von Besançon, wo das fränkisch-deutsche Rasse-element ganz überwiegt. Auch hatte er bei deutschen Lehrern, bei Steuben und Hesse, studiert; aber das mag bei dem vulkanischen Temperamente dieses kolossalen Menschen herzlich wenig ausgemacht haben.

Das, was uns offenbar als ein blutsverwandtes Element in Courbets Wesen erscheint, eben das hat offenbar seine politischen „Konpatrioten“ misstrauisch gegen ihn gemacht. Dazu kam seine alles Mass französisch-konservativer Konvention überrennende Exzentrizität, der toll überschäumende Individualismus, mit dem dieser masslos stolze, herkulische, blendend schöne und von schöpferischer Genialität strotzende Mann allem ins Gesicht schlug, was seinem heroischen Tatendrang entgegen schien. — Auch hierin äussert sich ein germanischer Zug, eine germanische Gefühl-

losigkeit gegen die alte, vornehme Tradition und deren Autorität in der romanischen Welt.

Ganz unbegreiflich wird es immer bleiben, dass Courbet in der Kritik einmal als „platter Naturalist" verschrieen war, er, der die unermessliche Schönheit des Alls selbst im Gewöhnlichsten und Gemeinsten noch herausfühlte und mit bezaubernder Glut zur Empfindung brachte! Oberländcr hat in seinem köstlichen Parodien-Zyklus „Der Kuss" auch Courbet persifliert, indem er einen dreckigen Hüterbuben zeichnete, dem eine Sau mit ihrem Rüssel auf das Maul schmatzt. Die Zeichnung ist ein Meisterwerk der Karikatur — aber Courbet trifft sie nicht. Man braucht nur seine „Steinklopfer" in Dresden anzuschauen, um inne zu werden, wie er selbst in der Erniedrigung des Menschen noch die glutende Spur der Schönheit wiedererkannte und zum Leuchten brachte.

Jedenfalls müssen wir mir der Tatsache rechnen, dass die Rolle Courbets in der deutschen Kunst noch lange nicht ausgespielt ist. Der Bund, der 1869 in den berühmten Kneipereien mit Leibl und anderen Münchnern mit dem Masskruge in der Faust besiegelt wurde und der durch drei Jahrzehnte nur latent fortbestand, beginnt aufs neue öffentlich in Kraft zu treten: Deutschland hat Courbet wieder entdeckt, den grossen Courbet, den das moderne Frankreich schwer verkannt, wenn nicht gar absichtlich in den Hintergrund geschoben hat zugunsten der Impressionisten und vor allem Manets.

Oft ist auf die abschliessende und zugleich grundlegende Bedeutung hingewiesen worden, welche Wilhelm Leibl in der nach Courbets Auftreten wieder mit Vollgewalt einsetzenden Entwicklung der deutschen Form in der Malerei einnimmt: sie ist abschliessend, weil in Leibl und durch Leibl das innere Entwicklungsziel zuerst restlos erfasst wurde. Er brachte das deutsche Formprinzip oder,

besser gesagt, die spezifisch deutsche Nuance des malerischen Formprinzips endlich wieder mit Mitteln einer malerischen Kultur zum Ausdruck, in der alle Errungenschaften der Franzosen und Holbeins verwertet waren. In ihm, dem Sohne der uralten Malerstadt Köln, bäumte sich die scheinbar versiegte Überlieferung von den grossen alten deutschen und niederländischen Meistern her plötzlich wieder empor. Seine Kultur war mehr spezifisch-malerisch als die eines Marées, nicht weil er ein grösserer Künstler gewesen wäre wie dieser, sondern weil er Maler schlechthin war. Marées traf eine Auswahl aus den Ausdrucksmöglichkeiten, die ihm zu Gebote standen, er vereinfachte bewusst seine Palette, weil sein Wille letzten Endes nicht auf das „Bild" gerichtet war, sondern auf die Architektur, auf die monumentale Raumwirkung. Leibl dagegen wollte das Bild, und nichts als das Bild. Seine Visionen stehen unabhängig von räumlicher Bedingtheit da; und so musste er genau den entgegengesetzten Weg gehen wie Marées. Er musste nicht vereinfachen, sondern immer mehr differenzieren, seine Palette immer reicher ausstatten mit Mitteln rein malerischer Artikulation. Drum hat er nicht eine einzige Manier ausgebildet, sondern sich immerzu gewandelt. Er hat jedes Mittel, das er einmal vollkommen ausgeschöpft, beiseite geworfen und neue Mittel ausgebildet und darin eine so elementare Zeugungskraft erwiesen, dass er nicht nur neben den grössten Meistern absoluter Malerei seine Stelle behauptet, sondern auch zum Quell einer neuen Entwicklung werden musste.

Und somit war er also auch „grundlegend". Mehr als 50 seiner Schöpfungen, die auf der Jahrhundert-Ausstellung vereinigt waren, zerstreuen alle Zweifel über diese seine Stellung in der malerischen Weltgeschichte. Die Hauptwerke waren alle da: „Die Kokotte" von 1869, die „alte Pariserin" vom selben Jahre, die „Tischgesellschaft", die

„Dachauerinnen" von 1875, die „Dorfpolitiker", das Wormser Kirchenbild, das auch neben dem besten Holbein besteht, der „Jäger" (Anton v. Perfall), der „Schimmelreiter"; dann die Folge magistraler Bildnisse, darunter das Trübners, Schuchs, Gräfin Treuberg, Max v. Perfall, die Schwester des Meisters, Sperl, der alte Pallenberg u. a. Wahre Wunder sind die Ausschnitte aus zerstörten Bildern. Sie packen uns wie Torsi antiker Statuen.

Und wenn wir die schwarzen Fingernägel zweier Hände sehen, die einen Gewehrschaft umspannen, so wie Leibl das auf einem Fragment des zerschnittenen Schützenbildes gemalt hat, so gibt uns dies Gesicht den Glauben wieder an die Möglichkeit einer vollkommenen Ausprägung unserer deutschen Rasse in einer deutschen Form. Eine solche Prägung verrät von den tiefsten Erlebnissen und den Berührungen unserer Seele mit dem Göttlichen eben so viel wie das Bruchstück vom Thron der Aphrodite im Thermenmuseum oder die Fussspitze des Nike des Paionios uns alles ausspricht, was die antike Welt über ihre Erlebnisse und von den „letzten Dingen" zu sagen hatte.

Jedes Bild, jede Zeichnung, jede Radierung von der Hand des reifen Leibl ist eine reine, unmittelbarste und also auch erschöpfende und vollkommene Manifestation des kosmischen Erlebens, der „unio mystica". Gleichviel durch welcherlei Vorstellungsmaterie, in welchem „Stoffe" sich das Phänomen auch materialisiere: es ist immer da und überkommt uns mit jenem verzückten Schaudern, das dem naiven Menschen so unheimlich ist. Weiss er sich doch keine Erklärung, wie es kommen mag, dass ihn das Stoppelkinn eines alten Bauern, die schmutzigen Hände einer Stallmagd, die banale Physiognomie eines Alltagsmenschen mit stürmischem Jubel erfüllt, dass ihn das Bildnis einer geputzten Dirne mit nicht minderer Ehrfurcht und nicht minder keuscher Andacht durch all sein Wesen heiligt und segnet wie das Erzbild einer

Gottheit. Unsere scholastische Ästhetik lässt ihn hier im Stich. Sie kann ihm nicht sagen, was sie nicht weiss: dass nämlich dieser Meister die „Dinge" gab als notwendige Endpunkte des Weltgeschehens, als Erscheinungen, auf welche das ganze Weltgeschehen hinflutet und von denen es wieder herflutet, und somit die Bewegung des All als Ganzes, als Harmonie in uns einziehen lässt. Man hat ihn einen „Realisten" oder gar „Naturalisten" genannt und in dilettantischen Geschichtsbüchern — verfasst von deutschen „Fachleuten" und Professoren — da steht sogar zu lesen, seine „Bedeutung" für die Entwicklung beruhe just darauf, dass er dem schönfärbenden „Idealismus" wieder die Wahrheit der wirklichen Welt entgegengesetzt habe. Als ob ein Mensch wie Leibl zu so etwas wie es der banale Pseudo-Idealismus ist, überhaupt ein Verhältnis hätte! Er hat nicht einmal das des Gegensatzes. Er wusste nicht einmal etwas von jener Welt, so wenig wie etwa ein Dichter heute die modischen Theaterstücke, Romane und Literatengedichte kennt. Man geht sich doch einander gar nichts an.

Ein „Naturalist" oder „Realist" oder „Wirklichkeitskünstler" im Sinne der Popular-Ästhetik ist einer, der die „Dinge" ganz genau so darstellt, wie sie der übergrossen Masse der Menschen erscheinen, nicht wie sie in Wirklichkeit sind; denn das wissen wir ja gar nicht. Einmal angenommen, dass sie überhaupt „wirklich sind", so ist es doch ganz sicher, dass sie nicht so sind, wie sie uns erscheinen. Wir wissen, die Dinge haben keine Farbe — und wir sehen sie doch alle farbig. Wir können also nicht die Wirklichkeit mit dem Abbild vergleichen, sondern nur unsere Vorstellung von der Wirklichkeit. Die Vorstellungen, welche die übergrosse Masse der Durchschnittsmenschen von den Dingen hat, sind sich untereinander offenbar ziemlich ähnlich. Und so kommt man zu der Anschauung, dass die „Wirklichkeit" mit „unserer", d. h. der Durchschnitts-Vorstellung identisch sei.

Wo eine Wiedergabe der Wirklichkeit mit darstellerischen Mitteln so ausfällt, dass diese Durchschnitts-Vorstellung darin unverändert erscheint, da wird von „Naturalismus" geredet; wo die Darstellung derart die Durchschnitts-Vorstellung abändert, fälscht, „verschönt", dass die Dinge nicht erscheinen wie sie „wirklich sind", sondern wie die Durchschnittsmasse gern hätte, dass sie wären, da spricht man von „Idealismus".

Wir bewegen uns also mit dieser ganzen Fragestellung längst nicht mehr im Reiche der Kunst. Denn gleichviel, ob nun „Naturalismus" oder „Idealismus" vom Durchschnittsempfinden der Zeit bevorzugt werde: es wird immer etwas durch und durch Kunstfremdes, Kunstwidriges damit begehrt. Nämlich eine Mitteilung; man freut sich, so genau festgestellt zu sehen, wie das oder jenes Ding, dieser oder jener Mensch aussah oder aussieht, man ist beglückt, so restlos erschöpfend angegeben zu sehen, wie man das oder jenes Ding gern hätte, gerade gebrauchen könnte: einen schäumenden Pokal für seinen Durst, ein glattes, gschmaches Weibchen für sein Bett. Ein Kunstwerk wird diese Wünsche nie und nimmer befriedigen. Nie und nimmer wird ein von einem Leibl gemaltes Bildnis von den Angehörigen des Dargestellten für „ähnlich" befunden werden. Denn es teilt gar nicht mit, wie der Betreffende „aussah" — nichts weniger als das! Es ist im rhythmischen Gang des Lichtes durch die Farbenstufen der Fläche gespiegelt die Erregung, welche den Meister durchschauerte, als er die Form dieses Menschen, diese Persönlichkeit in diesem Augenblicke, da er mit dem Pinsel zwischen den zuckenden Fingerspitzen vor ihm stand, als notwendiges Geschehnis und Ergebnis der ganzen kosmischen Bewegung schaute, und also die ganze kosmische Bewegung in ihm und also ihn als Vollkommenheit. Alle Durchschnittsmenschen fürchten sich vor solchen Bildnissen. Die Fälle sind sehr häufig, dass grosse Meisterwerke hergeschenkt

wurden oder auf den Speicher gestellt oder gar vernichtet wurden, nur weil die Hausgenossen den Anblick nicht ertragen konnten. „Es war, als ob er verstorben und sein Geist um uns wäre", so wurde einmal das Wegstecken eines solchen Meisterbildnisses begründet. Das Bildnis des Arnolfini mit seiner jungen Frau von Eyck würde heutigen Tages in keinem von „normalen" modernen Menschen bewohnten Raume ertragen und geduldet werden. Man würde sich davor grauen, sich selbst oder nahe Verwandte und Freunde so zu sehen, in dieser Transfiguration, in dieser „Verewigung" und „Verklärung". Dass frühere Geschlechter anders empfanden, dass Bildnisse wie das des Arnolfini oder des Mannes mit der Nelke oder wie später die von Holbein, von Velasquez, von Rembrandt etwas Selbstverständliches, Vertrautes waren, das man als Hausgenossen um sich liebte, hat seinen Grund in genau derselben seelischen Umwertung wie die Tatsache, dass der heutige Bourgeois und Proletarier die Symbole der Religion — gleichviel welcher — nicht mehr um sich erträgt, sei es Phallus oder Crucifixus. Der heutige „Durchschnittsmensch", d. h. die Massen der Bourgeoisie und des Proletariates durch alle Abstufungen vom „Bürgerkönig" bis zu dem „Gebildeten mit der schwieligen Faust", sind nicht dieselben Menschen mehr wie die Durchschnittsmenschen der Vorzeit. Sie sind dem Maschinenbetrieb angepasste Domestikationsformen, d. h. sie verlieren im Laufe der Generationen immer mehr alle die Organe und alle die Kräfte, welche ihnen in ihrer Eigenschaft als Funktionäre, als kleinste Betriebsteilchen an der kolossalen, immerzu rasselnden Zivilisationsmechanik hinderlich oder unnütz sind. Die unergründliche Kluft, welche zwischen dem „Durchschnittsmenschen" von heute und gestern gesetzt ist, wird dadurch markiert, dass jener Mittel und Sklave der Mechanik ist, dieser Zweck und Herr der Mechanik war. Der moderne Mensch der kompakten

Majorität, sei er nun Kaiser, Grossindustrieller, Bierbrauer, Beamter, Maler, Literat, Handwerker, Fabrikarbeiter, denkt mit der Gesetzmässigkeit der Mechanik, deren Teil er geworden, d. h. er empfindet absolut utilitarisch, absolut unreligiös — wobei er aber sehr wohl ein korrekter Vertreter des der modernen Mechanik sich anpassenden Neo-Christentums sein kann — und also auch absolut unkünstlerisch. Er besitzt die Organe, die Kräfte gar nicht mehr oder kaum noch, welche der künstlerischen und religiös-mystischen Erlebnisse und Entladungen bedürfen.

Was die Kunst anlangt, so haben wir dies an dem Beispiel des Porträts dargetan. Leibl war der erste grosse deutsche Künstler, der die Umwandlung der Menschheit in ihren allertiefsten Gründen begriff, der unbewusst spürte, dass Leute wie er mit dieser Sorte von Mechanik-Menschheit nichts mehr gemein hatten und der sich auch darüber nicht täuschen liess durch die romantische Maskerade, mit der diese neue städtische Menschheit sich und anderen ein Qui pro Quo vorgaukelte. Leibl, ein Mensch von grosser, ungebrochener Rasse und von grossen, ungebrochenen Instinkten, vom Scheitel bis zur Sohle, an Haupt und Gliedern, Herz und Hand der denkbar äusserste Gegensatz zur Majoritätsform der Maschinen-Domestikation: Er hatte die Umwandlung nicht mitgemacht und er würde diesen Menschen, wenn sie ihn richtig erkannt hätten, wie eine atavistische Urform erschienen sein. Er war sich bedingungslos klar, dass für diese neue Menschheit „Kunst“ und „Religion“ nichts waren und nichts sein konnten, als eine Art von Luxus, von Narkose, von Unterhaltung, „Zerstreuung“, und, wofern sie solche dem Maschinenbetriebs-Menschen nutzbringende Funktionen nicht leistete — und die wahre Kunst leistet sie durchgängig nicht — so musste diese Menschheit der deraciné's, so musste dies „Publikum“ schlechterdings ohne jedes Verhältnis dazu bleiben, es musste in der Kunst, wie

in der Religion auch, etwas Überwundenes, Albernes sehen, etwas, womit man die aufgeklärte Menschheit „zum besten haben“, „verdummen“, auf Gefahr bringende, verstiegene Irrpfade verführen will: einen Schwindel.

Leibl war der erste grosse Deutsche, der sich nicht mehr darüber täuschte, dass das eingetreten war, was Goethe beim Ausbruch der Romantik vorausgesagt hatte. Er blickte um sich und erkannte, dass aus der Romantik eben die „Künste“ herausdestilliert worden waren, welche dies neuartige Publikum brauchte: die Genremalerei, die Oper, das Kunstgewerbe, die protzige Stilfexerei lieferten den Luxus; die Historienmalerei, die Wagneroper die Narkose; das Theater und die Literatur die Unterhaltung und Zerstreuung in Hülle und Fülle. Hier war für ihn, den Künstler, nicht nur kein Wirkungsfeld mehr, sondern überhaupt keine Lebensmöglichkeit. Drum suchte er, wo es noch Menschen gäbe wie er einer war, Menschen mit ungebrochenen Instinkten, von aufrechter Rasse; die fand er in der Bauernschaft, eben da, wo sie die grossen französischen Künstler auch gefunden hatten: die Meister von Barbizon, Millet und Courbet. Fast alle echten und grossen Künstler des Zeitalters waren entweder selbst Bauern von Haus aus oder sie wurden es wieder. Als Leibl hinauszog aus München nach dem Ammersee, nach Aibling und Kutterling, da ging er nicht in die „Vereinsamung“, sondern ganz im Gegenteil: da kehrte er zurück aus seiner Einsamkeit zu den Menschen, zur Heimat, zum Leben.*) Und indessen

*) Es ist wichtig, Züge aus dem Leben des Meisters unter seinen Bauern festzustellen, um zu vergegenwärtigen nicht wie er unter ihnen lebte, sondern dass er lebte, lebte ganz als der er war.

Sei darum einiges den „Erinnerungen an Wilh. Leibl“ entnommen, welche K. Longnet in No. 349 der „Frankf. Zeitung“ vom 17. Dezember 1905 veröffentlicht hat. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hauste Wilhelm Leibl in Unterschondorf

alle anderen, die da hofften, mit dem neuen Publikum so oder so zu paktieren, schliesslich Not litten an ihrer Seele und an ihrem Besten — selbst den stärksten Talenten seines eigenen Kreises ward dies nicht erspart — blieb er ungebrochen und wurde, der er war.

Leibl verhält sich zum Bauerntum d. h. zur deutschen „Rasse" wie der Blitz zur elektrischen Spannung der Gewölke, wie der Giessbach zu den Wassern der Gebirge, wie die Regenbogenfarbe zum Licht: er ist die Formwerdung, die Formwerdung einer Kraft, die in der Rasse unorganisiert verteilt, in Spannung, in Bewegung ist. Indem Leibl die abgestorbene Kultur von sich streifte, wahrte er sich die Möglichkeit, das künstlerische Urphänomen rein und unmittelbar zu erleben, räumte er alle Klischees, Schemata, Linsen und Spektren von seinem Tisch, die aus der verlebten Vorzeit her noch in Benutzung waren, oder vielmehr, er behielt sich die Auswahl vor. — Er nahm nur das an aus der Tradition, das er brauchen konnte zur Ausschöpfung

---

am Ammersee. Der Weg zu seiner Wohnung führte durch eine Scheune, aus der man über eine schmale und steile Treppe unvermittelt in eine Art Vorraum und durch diesen seitwärts in ein kleines, niedriges Zimmer gelangte, in dem eine unbeschreibliche Unordnung herrschte. Damals schäumte in dem mächtigen Körper Leibls, der das dritte Jahrzehnt seines Lebens vollendet hatte, die volle, ungebändigte Jugendkraft, und seiner physischen Stärke schienen keine Grenzen gesetzt. Er konnte sich ganz der Jagdleidenschaft ergeben, die ihn Zeit seines Lebens in ihrem Banne hielt, und tummelte bei Wind und Wetter seinen Segelkutter auf dem einsam liegenden Ammersee. Das war die Zeit, in der er zu seiner ganzen Grösse heranreifte und in dem „Fünfbauernbild", in dem „Jäger mit dem Weidenbaum", dem die Zeche bezahlenden Bauern und dem „Ungleichen Paar" offenbarte, was ihm dieses Leben unter Bauern und Fischern bedeutete, mit denen er wie mit seinesgleichen verkehrte. Das Reckenhafte an Leibl mag die Leute in dem kleinen Fischerdorfe wohl am meisten zu ihm hingezogen haben, und noch heute lebt in Unterschondorf die Erinnerung daran, wie er einen beladenen Heuwagen, der in

seiner visionären Erlebnisse. Die anderen nahmen die Klischees, die als sacrosanct galten und machten sich dazu passende Erlebnisse und Vorstellungen. Die fanden sie in ihrer Zeit und in ihrer Seele nicht. Die mussten sie erst künstlich erzeugen: Altdeutsche und Renaissance-Kostümierung, alter Kram, Atelierfirlefanz, holländische Interieurs; ja sogar aus der Landschaft wurde der „Ausschnitt" so gewählt, dass er sich auf den altholländischen „Ton" reduzieren liess, auf einen willkürlichen, also „falschen Ton" stimmen liess, wie Goethe schon getadelt hatte. Leibl tat das Gegenteil, indem er eine Kultur ganz negierte, die sich selbst bereits negiert hatte, und nun zu seiner unmittelbar an der Berührungsfläche von Rasse und Universum sich erzeugenden Vorstellung die Ausdrucksmittel sucht. Er fand sie selbstverständlich bei van Eyck und Holbein, ebenso selbstverständlich aber auch bei Rembrandt, bei Frans Hals und Courbet. In keinem seiner Werke ist eine Ausdrucksform aus dem Besitze jener alten Meister genau wiederholt — was selbst

einem Scheunentor stecken geblieben war, mit gewaltigem Ruck in die Scheuer schob, wie er den jungen Anton v. Perfall beim Raufen so auf einen Kachelofen stiess, dass dieser in Trümmer ging, und wie er zuweilen mitten im Malen, wenn er auf dem See einen Wasservogel schwimmen sah, das Gewehr von der Wand riss und den tödlichen Kugelschuss durchs geschlossene Fenster abgab.

Mit seinen Modellen verkehrte Leibl in Unterschondorf in der urwüchsigsten Weise. Während der Arbeit am „Fünfbauernbild" mussten stets alle fünf Modelle anwesend sein und in den angewiesenen Stellungen ausharren. Hierbei kam es häufig vor, dass der mittlere Bauer, der das Kinn auf den Stock stützt, einschlief. Sobald Leibl dies bemerkte, weckte er den Schläfer in nicht gerade sanfter Weise auf. Derselbe Bauer hatte sich einmal einen Rausch angetrunken und drohte eine Rauferei im Wirtshause zu beginnen. In ihrer Angst lief seine Frau zu Leibl und bat, ihr zu helfen. Leibl begab sich in das Wirthaus, packte den Bauer, hob ihn auf und trug ihn nach Hause in seine Kammer, wo er den Widerstrebenden mit solcher Gewalt aufs Bett warf, dass es in sich zusammenbrach.

bei Trübner zuweilen, bei Liebermann häufig vorkommt — sondern er hat von ihnen nur gelernt, was sich alles aus der Palette schöpfen lässt, so wie ein Pianist von einem älteren Meister, von einem Liszt lernen kann, was sich alles aus dem Klavier holen lässt oder wie ein Komponist die Partituren seiner Vorläufer studiert um sich zu vergewissern, was das Orchester „hergibt" — um dann selbständig damit zu wirtschaften, um diesen immateriellen Stoff den in seiner Seele zuerst und allein erscheinenden Phantomen zur „Materialisierung", zur „Manifestation" darzureichen. Denn — wir haben es zuvor schon erläutert — so ereignen sich die Vorgänge, die zur Erscheinung eines künstlerischen Geschehnisses vor der Mitwelt führen. Die Ausdrucksweise der Okkultisten und Spiritisten ist tatsächlich die exakteste von allen, und es ist gar kein Wunder, dass einer der Wenigen, die Leibl zeitlebens verstanden, dass Baiersdorfer auch den okkulten Versuchen ein leidenschaftliches Interesse zuwendete. Mögen diese Versuche sonst noch so wenig wert sein, den

---

Von Unterschondorf verlegte Leibl gegen das Ende der siebziger Jahre nach einem kurzen Aufenthalt in München seinen Wohnsitz in die Aiblinger Gegend nach Berbling, wo das Kirchenbild entstand, später siedelte er nach Aibling selbst über. Er war mittlerweile ein anderer geworden. Der jugendliche Sturm und Drang war kühler Besonnenheit gewichen. Sein Schaffen in den achtziger Jahren war ein fortgesetztes Ringen nach einem neuen malerischen Ausdruck, nach einer Überbietung des Fünfbauern- und des Kirchenbildes durch eine neue Technik, die den malerischen Gehalt der Natur noch unmittelbarer ausschöpfen sollte. Wer in jener Zeit einen Einblick in das Innere Leibls tun konnte, musste von der Tragik dieses Kampfes erschüttert werden. Als nach vierjähriger Arbeit das „Wildschützenbild", das vier Wildschützen fast in Lebensgrösse auf einen engen Raum zusammengedrängt darstellte, fertig war, zeigte sich, dass es zum Teil verzeichnet war, insbesondere die im Vordergrunde befindliche Figur eines jungen Bauern war zu lang geraten. Dieses Missgeschick war darauf zurückzuführen, dass die Modelle bei dem beschränkten Raum des Aiblinger Ateliers unmittelbar hinter die

Nutzen haben sie unter allen Umständen, dass sie die Anregung gaben zur Ausbildung gewisser Methoden, durch die wir die bisher nicht kontrollierten Kräfte, und dazu gehören die kunstschöpferischen, darstellen lernen.

In der ersten Zeit seiner Reife, um das kritische Jahr 1870 herum, kurz nach dem Vertrautwerden mit Courbet, in der Epoche, die als Hauptwerke die „Kokotte", die „Alte Pariserin", die „Tischgesellschaft", die Bildnisse Trübners und Schuchs und die „Dachauerinnen" hervorbrachte, sind es die Spanier, Rembrandt, Hals und Courbet, die ihm das „Material" liefern, später, in der Zeit der höchsten Höhe, in der die „Dorfpolitiker", „Der Jäger", „Die Wildschützen" und als ein non plus ultra seiner, der deutschen, der malerischen Kunst überhaupt, „Die Frauen in der Kirche" entstanden, sind ihm van Eyck und Holbein die Zellen, angefüllt mit süssen, reinen Waben malerischer Materie, die er besucht und nützt für seinen höchstpersönlichen Bau. Vielen seiner Biographen und Kritiker blieb dieser radikale Umschwung

---

ziemlich grosse Leinwand gesetzt werden mussten, so dass Leibl beim Malen gezwungen war, sich fortwährend hinter der Leinwand vorzubeugen, um die Modelle zu sehen. Sobald Leibl den Fehler erkannt hatte, zerschnitt er die Frucht mühseligsten, jahrelangen Schaffens, an die er die höchsten Erwartungen geknüpft hatte. Ein Stück des Wildschützenbildes hängt nunmehr in der Berliner Nationalgalerie.

Das Atelier Leibls lag vor Aibling auf einer zur sogenannten Hofmühle gehörigen Wiese und bestand ursprünglich aus nichts weiter als einem kleinen einzimmerigen Häuschen mit einseitig abfallendem Dach, dessen höhere nördliche Längswand neben einem kleinen Fenster das übliche Atelierfenster aufwies. Um das Atelier lief in geringem Abstand ein Zaun, und im Sommer rankten sich an ihm blühende Winden empor, während das Häuschen von wildem Hopfen überwuchert wurde. Der Raum zwischen Zaun und Atelier war zum Teil mit Beeten ausgefüllt, in denen Blumen wucherten, insbesondere Mohn und Nelken. Hier befand sich auch die Hütte für Leibls Jagdhunde, die seine ständigen Begleiter waren. Nach dem Malen trieb Leibl vor dem Atelier athletische Übungen mit einer Hantel, die

unverständlich, manche gingen so weit, ihm Verrat an der „guten Sache" und an der allein fortbildungswürdigen Tradition der „modernen" breiten Pinselführung vorzuwerfen.

Aber für Leibl gab es keine „moderne" Tradition mehr. Er war nicht der Besitzer einer fertigen „Technik" und suchte nicht nach Motiven für deren Anwendung. Er ging des entgegengesetzten Weges: er sucht dem „Motiv" seine Technik, er schuf sich für jedes neue Erlebnis ein neues Ausdrucksmittel, für jedes Urphänomen, das in ihm lebendig ward, eine malerische Form der Manifestation nach aussen, die es vollkommen materialisierte. Mit seinem vollständigen Eintritt in die ursprüngliche Vorstellungswelt der Rasse, mit seinem Heimischwerden im Bauerntum Oberbayerns mussten ihm die Phänomene ganz anders vors innere Auge treten als vorher. Er hätte seine Vorstellung umfälschen, auf ein Klischee reduzieren müssen, wenn er bei seiner früheren Malweise geblieben wäre. In der Tat blieb er bei keiner Technik. Er schuf aus jedem Erlebnisse und für jedes Er-

---

ursprünglich 120 Pfund wog und auf beiden Seiten durch mehrere Bleiringe noch beträchtlich schwerer gemacht worden war. Leibl schwang sie wie eine Feder; er brachte es fertig, sie mit gestreckten Armen über dem Kopfe zu halten, während zwei Männer sich zu beiden Seiten daran hängten. Einmal legte er sich auf den Rücken, hielt die Hantel mit gestreckten Armen empor und liess sämtliche vier Modelle des Wildschützenbildes sich darauf setzen.

Es ist anzunehmen, dass Leibls frühzeitiger Tod zum Teil auf die unerhörten Anstrengungen zurückzuführen ist, die er von jeher seinem Körper zumutete. Er war stolz auf seinen wohlgebildeten kraftvollen Körper, aber niemals bemerkte man auch nur das geringste von Ruhmredigkeit oder Prahlerei an ihm. Nur selten zeigte er vor einem grösseren Kreise seine Kraft und Geschmeidigkeit.

Leibl war von mittlerer Grösse. Seine Figur ähnelte der eines Seemanns, wie auch sein Gang etwas Wiegendes hatte, wobei die leicht gebogenen Arme taktmässig bewegt wurden. Sein Kopf zeigte die runde Schädelform, wie sie physisch starken Menschen eigen ist. Das bis zum Ende seines Lebens volle bräunliche Haar war kurz ge-

lebnis eine besondere. Er blieb auch nicht bei der Ausdrucksform des Kirchenbildes. So ist es gekommen, dass keiner unter allen grossen Meistern so wenig zu dem gekommen ist, was man „Manier" nennt, wie unser Leibl. Vielleicht würde uns das Werk des späten Rembrandt ebenso erscheinen, wenn er nicht zwischen die unmittelbaren Manifestationen ursprünglicher Phänomene so sehr zahlreiche bestellte und verkäufliche Zwischenstücke eingeschoben hätte, in denen er das bei den Hauptwerken errungene Ausdrucksmaterial dann mehr handwerklich verwertet hat.

Ein rückhaltloses Miterleben der Leibl'schen Werke der „mittleren", mehr auf die altniederländischen und altdeutschen Meister deutenden Periode, muss auch die Theorie zu Fall bringen, als ob dieser Stil im Gegensatz zu dem seiner Pariser Werdezeit mehr „zeichnerisch" sei. In Wahrheit ist der Lichtkanon, abgewandelt über farbige Stufen, in diesen Schöpfungen durchaus Träger des Ausdrucks und

---

schnitten. Bei oberflächlicher Betrachtung musste man ihn für nichts weiter als einen Jäger oder Landwirt halten. Sobald man aber den Gesichtsausdruck näher ins Auge fasste, konnte man nicht im Zweifel darüber sein, dass man es mit einer bedeutenden Persönlichkeit zu tun hatte. Die tiefblauen Augen blickten ruhig und fest, konnten aber in Augenblicken der Erregung Blitze sprühen. Die Nase war fein geschnitten und fast gerade. Der Mund, der durch einen kurzen bräunlichroten Vollbart zum Teil verdeckt wurde, deutete in seiner nicht sehr bestimmten Linienführung auf die Neigung zu Zweifeln und zu kritischer Beobachtung. Die nicht sehr grossen Hände waren äusserst muskulös, und es schien beinahe unbegreiflich, dass damit solche Wunderwerke minutiöser Feinmalerei geschaffen werden konnten. Alle Bewegungen, die Leibl ausführte, waren ruhig und, wenn auch schwerfällig, so doch keineswegs unbehilflich oder gar ungeschickt, vielmehr war bei ihm niemals eine unschöne Haltung oder Bewegung wahrzunehmen und man darf annehmen, dass Leibl sich dessen bewusst war.

Mit Unrecht hat man Leibl als einen Misanthropen bezeichnet;

wenn die Einzelform „konturierter", Fläche gegen Fläche schärfer abgegrenzt erscheint, so ist dies das unmittelbare Ergebnis der neuen Licht- und Schattenrhythmik, die geboren wurde aus der klaren, scharfen Luft der bayerischen Hochebene. Es ist ein Phänomen, vergleichbar oder vielmehr faktisch entsprechend dem, das an der Flora und Fauna der Bergländer wahrgenommen wird, an denen die Farben sich anders manifestieren als an den Gewächsen und Getieren der Ebene. In derselben Weise „anders", wie Leibls Farbenkanon anders ist als derjenige der Impressionisten aus der französischen Tiefebene, deren Atmosphäre von der Seeluft des Atlantik beeinflusst wird. — Die Geburt der Zeichnung im Bilde ist nichts als der letzte Akt im Geborenwerden der Farbe; sie bezeichnet die Grenze, die sich das Licht setzt bei seiner Sichtbarwerdung, und die Zeichnung, eben weil sie der Grenzsaum der farbigen Lichtbrandung ist, empfängt ihre lineare Kurvatur aus der Wogenrhythmik des Lichtmeeres. Dass bei der manuellen

---

allerdings war ihm eine unüberwindliche Scheu gegenüber fremden Personen eigen, umsomehr liebte er den geselligen Verkehr mit Personen, die er genauer kannte und die ihm sympathisch waren, doch war er jeder intimen Annäherung unzugänglich. Mit seinen Modellen duzte er sich, er übte einen hypnotischen Einfluss auf sie aus, und dennoch stellte er sich nie über sie. Irgend ein Geheimnis hatten diese Leute nicht vor ihm, er war über ihre Wilddiebereien, ihre Teilnahme an Haberfeldtreiben und dergleichen genau unterrichtet, auch blieben ihm ihre Liebeshändel, ihre familiären und wirtschaftlichen Sorgen, Pläne und Hoffnungen nicht verborgen, aber er spielte nur die Rolle des Beobachters, ohne jemals handelnd einzugreifen.

Auch die Jagd brachte Leibl in nahe persönliche Fühlung mit dem Volke. Er war ein so passionierter Jäger, dass diese Leidenschaft bisweilen selbst seine Lust am Malen überwog und er kurzer Hand die Staffelei im Stich liess, um, den Rucksack auf dem Rücken, mit Gewehr und Hund die ihm dank dem Entgegenkommen der Jagdinhaber allenthalben offenstehenden Jagdgründe abzustreifen.

Herstellung des Bildes oft in umgekehrter Folge verfahren wird — erst zeichnerischer Umriss, dann Farbe — beweist nichts dagegen.

Leibls unermessliche Bedeutung für die deutsche Form aber ist eben in dieser seiner absoluten Unabhängigkeit von den Zwangsvorstellungen verlebter Kulturen begründet. Er hat uns zu freien Herren gemacht über den Besitz der Menschheit an malerischen Ausdrucksmitteln und uns und aller Zukunft ein Vorbild gelebt, indem er Individuum und Künstler unmittelbar vor die Natur stellte und durch seine Werke bezeugte, dass die Natur, dass das Weltgeschehen nur dann als Vollkommenheit und Harmonie erlebt wird, dass das Urphänomen der Kunstform nur dann eintritt, wenn die Organe und die Kräfte ein höchstes Funktionsmass nach oben erfüllen, die nach unten in die Urtiefe der Rasse reichen und vom rhythmischen Leben der Rasse genährt, erhalten und mit einem überindividuellen Pulsschlage erregt werden.

Er war ein weidgerechter Jäger und als solcher weit bekannt. Eines Tages bemerkte er auf dem Bahnhof in Rosenheim eine schöne Jagdhündin und liess sich mit deren Eigentümer, einem Bauern, in ein Gespräch über das Tier ein. Als er auf die Frage des Mannes, wer er sei, seinen Namen nannte, wandte sich der Bauer in heiligem Eifer an seine Hündin und sagte zu ihr: „Da schau her, dös is der Loabi aus Oabling, dös is a Jager! Dös is a Jager!" Die Schiessfertigkeit Leibls datierte aus seiner frühesten Jugend, und er erzählte, dass er als Knabe auf dem berühmten Deutzer Schützenfeste von den Schützen häufig aufgefordert worden sei, für sie zu schiessen.

Als er mit dem Kirchenbild beschäftigt war, so erzählt Longnet ebenfalls, war er eines Abends wütend darüber, „dass er eine Faltenpartie am Kleide des Mädchens nicht zu Ende gebracht habe und daher das ganze Stück von neuem malen müsse. Andern Tags fand er zu seinem Erstaunen, dass die Falten genau so lagen wie am Tage zuvor. Das Mädchen hatte sich seine Klage so zu Herzen genommen, dass es die Nacht im Kirchenstuhle sitzend verbracht hatte. Leibl malte nur mit den Grundfarben und mischte sich aus diesen alle

VII. DIE UM LEIBL.

Dem „grossen Bauern“ von Aibling blieben nur wenige Gleichstrebende treu und nur ganz wenige von diesen haben tatsächlich einen Nutzen von dem gehabt, was sie in dem Verkehr mit dem Grossen gewannen und auch eine Zeitlang besassen. Wir können ganz gut beobachten, wie um das Jahr 1869 herum noch ein ganz grosser Kreis, fast alle wirkliche Talente in München, die temperamentvollen Durchgänger aus den Schulen Pilotys, Rambergs und Diez sich in gleicher Richtung wie Leibl bewegen. Er war erst nur Einer unter Vielen. Dann schnürte sich der Kreis plötzlich zusammen, als die kulturelle Katastrophe gegen Mitte der 70er Jahre akut wurde und die jungen Maler teils in der Fabrikation des deutschen malerischen Tandes für Emporkömmlinge zugrunde gingen, teils von überschätzten Erfolgmachern in Paris ins Schlepptau genommen wurden und eine „Moderne“, einen „Pleinairismus“ in Deutschland auftaten, der aus den Manieren einiger Pariser, holländischer, schottischer Zufalls-Berühmtheiten, aus dem Schema der

---

Töne. Kam er bei der Arbeit in Feuer, so entstanden mit fast zauberischer Schnelligkeit grosse Partien des Bildes in der köstlichsten Durchbildung. Häufig änderte er urplötzlich seine Meinung über den Wert des unmittelbar vorher Gemalten und griff zum Messer, um ganze Stücke, mit denen er eben noch im höchsten Masse zufrieden gewesen war, abzukratzen.“

Über Leibls Pariser Aufenthalt gaben die von J. Mayr in „Kunst und Künstler“, Oktoberheft 1906 veröffentlichen Briefe des Meisters Aufschlüsse. Es ist danach nicht unmöglich, dass L. in Paris geblieben wäre, wenn der Krieg nicht seine Abreise erzwungen hätte. Dass jedoch die französische Umgebung die Erstarkung der rassigen Rhythmik in seiner Persönlichkeit ebensowenig verhindert haben würde wie bei van Gogh, das entnimmt man handgreiflich aus der „Kokotte“, vor der unwillkürlich Visionen wie der Teppich der Darmstädter Madonna Holbeins wach werden, und aus der „Alten Pariserin“, die zu den Programm-Werken spezifisch-germanischer Malerei gehört.

Ausländer zweiten bis siebzehnten Ranges eine „neue Richtung" konstruierte. Das Berliner Literatentum tat dann das seine, um diesen „Naturalismus", „Pleinairismus", „Kolorismus", der ihm gerade in den Kram passte, in der Leute Mäuler zu bringen.

So blieben denn nur Vereinzelte um Leibl aufrecht: Sperl, Trübner, Schuch, Alt, Hirth. Und auch diese verloren sich. Nur Johann Sperl blieb an seiner Seite.*) Von ihm brachte die Jahrhundert-Ausstellung die prachtvollsten Interieurs neben der Bauernstube der Nationalgallerie. In diesen wie in seinen Landschaften, bei denen zuweilen Leibl selbst die Staffage gemalt haben soll, erscheint Sperl als der glückliche Besitzer einer reifen Tradition, die kaum ein anderer mit ihm teilt, und die doch würdig wäre, ein Gemeinbesitz von Generationen zu sein. „Auch Treue wahrt uns die Person", singt Goethe im „zweiten" Faust. Sperl hat die Wahrheit dieses tiefen Wortes an sich erfahren. Als der „treue Sperl", Leibls Genosse in der Einsamkeit von Aibling und Kutterling, so steht er in

*) In den bereits erwähnten Mitteilungen über Leibl erzählt Longnet über das Verhältnis der beiden Freunde: „Der Einzige, dessen Urteil ihm etwas galt, war sein Freund Sperl. Es war aber bisweilen sehr schwer, aus diesem herauszubekommen, was er dachte, denn Sperl war eine ebenso zurückhaltende Natur wie Leibl und die Rücksichtnahme auf andere galt ihm als erstes Gebot. Welchen Einfluss Sperl auf das Schaffen Leibls ausübte, lässt sich gar nicht ermessen. Er war ein treuer Berater Leibls in allen Fragen seiner Kunst und suchte ihm die tausenderlei kleinen Sorgen fernzuhalten, die das künstlerische Schaffen erschweren und bei Leibl doppelt ins Gewicht fielen. Wortkarg verkehrten die beiden Männer mit einander. Jeder kannte des andern Gedanken, und so stark der äusssere Gegensatz zwischen dem cyklopisch ruhigen, kraftstrotzenden Leibl und dem kleinen, rastlos sich bewegenden Sperl, so war doch ihr Wesen im Grunde aufs innigste verwandt und assimilierte sich mit den Jahren immer mehr. Dass Sperl sich mit der vollkommensten Selbstlosigkeit in den Dienst der Kunst eines andern stellte und darüber seinem

dem historischen Bilde einer Kunstepoche: aber er steht da als eine „Person“, nicht bloss als ein Trabant. Er gab die Landschaft wie Leibl die Menschen in ihrer grossen, feierlichen Selbstverständlichkeit. Sie gehören zusammen aus Ursachen, die jenseits des Individuellen liegen: durch die Rasse.

Das war sicher auch bei Wilhelm Trübner so. Aber diesem, nächst Leibl vielleicht malerisch begabtesten von allen Deutschen der Zeit, ward es zum Verhängnis, dass er nicht die letzten Konsequenzen zog. Ihm fehlte die Unerbittlichkeit. Er blieb in der „Kultur“, die ihn doch gar nichts anging, die ihn anekelte. Aber er hoffte auf den „Sieg der guten Sache“ und sass Jahrzehnte als ein Missachteter unter den Menschen, die auf ihre Weise ihrer Sache viel zu sicher waren, um auf das absurde Gebaren eines sichtlich Verrückten achten zu wollen. Trübner musste sich notwendig in diesem stillen Todeskampfe verrennen. Er blieb deshalb stehen bei der breiten Malweise, die Leibl in seiner ersten Reifezeit unter dem Einflusse Courbets ausge-

---

eigenen Kunstschaffen Abbruch tat, wurde von Leibl gewürdigt. Er hatte eine ungeheuere Achtung vor dem treuen Genossen seiner Einsamkeit, dem „Herrn“ Sperl, wie er ihn in seinen Briefen nannte, und erkannte die Kunst Sperls als der seinigen kongenial und ebenbürtig an. Leibl hatte Sperl einmal, als sie noch die Akademie in München besuchten, gegenüber einem Mitschüler, der sich beim Malen vor die Staffelei Sperls postierte und den Ausblick auf das Modell versperrte, in Schutz genommen; damit hatte die seltene Freundschaft dieser beiden Männer begonnen, die bis zum Tode Leibls dauerte. Den Kraftübungen und der Jagdleidenschaft Leibls stand Sperl kühl gegenüber. Eine harte, an Entbehrungen und Kämpfen reiche Jugend hatte ihn gelehrt, den Sinn immer auf die ernste Arbeit zu richten. Irgendwelchen Exzessen, insbesondere auch im Trinken, war er umsomehr abhold, als seine Gesundheit ständiger Pflege und Schonung bedurfte. Er malt jetzt allein auf den Wiesen und unter den Obstbäumen Kutterlings, eines Weilers am Wendelsteingebirgstocke, wo er zuletzt mit Leibl zusammen ein uraltes Bauernhaus bewohnt hatte.“

bildet hatte, er vervollkommnete sie durch ein geniales Studium der Spanier und sein feuriges Temperament hauchte der Farbe noch einen Glutodem ein, den man bei Leibl, den man in der deutschen Malerei überhaupt nicht wieder findet. Trübner meinte, die Menschen oder doch wenigstens die jungen Maler müssten daran glauben. Er war ein erbärmlicher Psychologe. Er kam immer und immer wieder damit und immer vollkommener bis gegen Ende der 70er Jahre. Da hatte er seine Erlebnisse ausgeschöpft. Und statt nun zu tun wie Leibl, heimzukehren aus den Stätten des Verbrauches und der Verbrauchten in die Kraft der Rasse, sich selbst wiederzufinden, gleichviel ob in Paris oder in Kutterling, aus neuen Erlebnissen neue Ausdrucks-Formen zu schöpfen, tat er das Gegenteil: er suchte Erlebnisse für seine Technik. So wurde aus Leibls Nächstem fast Leibls Antipode, ein Manierist. Alles, was er von nun an machte, konnte nur noch ein Nachhall dessen sein, das er in prangender Fülle schuf, da er noch aus dem Unmittelbaren und Vollen schöpfte. Trübner hat sich fraglos vorübergehend von den Bluffs der Pleinairisten imponieren lassen; auch wohl gelegentlich von der kentauromanischen Dekoration der Böckliniden und des einstmals so glanzvoll debutierenden Franz Stuck. Er hat in dieser Depression fast ein halbes Menschenalter verloren und erst in neuester Zeit wieder zu einem Anlaufe angesetzt, von dem man noch nicht absehen kann, wohin er führen mag.

Seine in jedem Betracht erstaunliche Jugendproduktion aber war auf der Jahrhundert-Ausstellung durch mehr denn 30 Werke repräsentiert. In ihr tritt Wilhelm Trübner neben Leibl nicht als Jünger und Schüler. Obzwar ihn Leibl auf den rechten Weg gewiesen, ist er doch eine Persönlichkeit für sich und ein Höhepunkt für sich. Er hat auf seine Art an Quellen sich gestärkt, die Leibl nicht genützt hat: Spanier wie Ribera und Velasquez, Terborch und Vermeer haben

neben den Franzosen bestimmend auf ihn eingewirkt. Als Landschafter aber fand er zuerst sein eigenes Selbst; und diese Tatsache schon gibt ihm eine Position neben Leibl, nicht hinter ihm. Es klingt ein wenig märchenhaft, aber es ist trotzdem Wirklichkeit: der blutjunge Heidelberger Goldschmiedssohn hat Anfang der 70er Jahre Landschaften gemalt, die als erfüllende Höhepunkte einer Entwicklungsreihe gelten müssen, die durch länger als ein Jahrhundert heranzieht. Eine davon besitzt Weigand; aber er besitzt auch ein Damenbildnis von Trübner, ein Meisterwerk aus denselben Jugendtagen, das bezeugt, wie Trübner auch in diesem Kunstzweige schon bald auf die höchste Stufe getreten war. Zu seinen grössten Schöpfungen sind ferner zu rechnen: der liegende Akt („Christus im Grab"), der ein ebenso intensives Studium der Spanier wie Rembrandts voraussetzt, der zeitunglesende Mohr, die Chiemseelandschaft auf Blau-grau-grün-weiss (Hamburger Kunsthalle), das „Butterbrotmädchen" der Nationalgalerie, dem man mit gutem Grunde eine ähnliche entwicklungsgeschichtliche Stellung in der deutschen Malerei zuerkannt hat wie dem „Krevettenmädchen" Hogarths in der britischen, und das Bildnis Schuchs: der grösste Triumph des Schwarz in der deutschen Malerei, des Schwarz, das wir nicht als das „Nicht-Licht", sondern als die letzte wahrnehmbare Stufe des Lichtes selbst zu begreifen haben, als jenen letzten tiefsten Ton und hohlen Ruf, den es uns lässt, wenn es aus unserer Welt wieder abscheidet. Und gleich darauf folgt der jähe Absturz; dem Feld-, Wald- und Wiesen-Pleinairismus ist das Schwarz unbequem. Es wird verfehmt wie die Melodie in der Musik der Wagner-Epigonen: man „konnte" es eben nicht.

Dass Karl Schuch in diesem Kreise eine wichtige Stellung zukommt, das wird, wie schon Meier-Graefe dartut, auf eine sehr lustige und sehr drastische Weise dadurch bezeugt, dass sein Kopf, sein Bildnis, gewissermassen zum Gegenstand des Wetteifers, zum Kampfpreise im malerischen

Ringen der Freunde geworden ist. Zuerst, Mitte der sechziger Jahre schon, malte ihn Leibl, ein Jahrzehnt später haben ihn Hirth und Trübner konterfeit, und schliesslich entschloss er sich auch selber, sich zu malen.

Schuch steht Trübner ganz entschieden viel näher als Leibl. Es wird immer schwer bleiben, festzustellen, was sie sich gegenseitig verdanken. Bei ihrem jahrelangen engverbundenen Zusammenarbeiten und Zusammenlernen war Schuch, der ältere, gewiss oftmals der Gebende. Wie Trübner modelliert er durch einen schuppenartigen Auftrag kleiner, mit kurzem Pinseldrucke hingesetzter Flächen. Der Rhythmus der Lichtverteilung, der eigentliche Träger der malerischen Form und des malerischen Reizes, wird erzielt durch die überaus mannigfaltige Art, wie diese Flächen gegeneinander konvergieren, bald in zentripetalen, bald in zentrifugalen Organismen zusammenstehen, wie sie sich bald härter, bald weicher gegeneinander absetzen, und wie sie sich nach einer ganz bestimmten Gesetzmässigkeit zu einem dichteren oder dünneren Gebäude von Farbenzellen aufbauen.

Schuch war durchaus schöpferischer Mensch. Er sah an den Dingen Wunder, „Erscheinungen", die andere nicht sahen. Ein Leuchten geht von ihnen aus: voll, feurig, lebenatmend, wie es nur der Hauch des schöpferischen Künstlers unter dem berauschenden Drange innerlicher Erlebnisse zu entfachen vermag. Diese prangenden, goldenen Äpfel, diese saft- und glutschwellenden Trauben, diese Datteln und Feigen, die im braunen Glanze ihrer Hüllen die Tropensonne widerstrahlen, welche sie reifte, sind ebenso vollendet wie die Stoffe, die Gefässe, die Metallgeräte, die, obwohl ganz Fläche, geradezu die Illusion beseelter Körper erwecken. Sie werden nur noch übertroffen von den flammenden Blumen, in denen Schuch nicht zurückbleibt hinter den orgiastischen Visionen eines Cézanne oder van Gogh; Stiefmütterchen, Pelargonien, Azaleen, alle ebenbürtige Sonnenkinder. — Man muss sich

freilich die vollendeten Partien aus den meist ungleich durchgeführten Bildern selbst herausschneiden; aber dann entdeckt man Stellen, in denen die Malerei die warme, durchaus organische Lebensfülle einer von Pulsschlägen schwellenden Haut oder eines Tierfelles zeigt. Auch in den kleinen landschaftlichen Studien sind solche Stellen, während in den grösseren Versuchen und ebenso in der Komposition des grossen Stillebens die Kraft des Künstlers zu erlahmen scheint. Kein Deutscher hat je wieder solche Stilleben gemalt wie er, Stilleben, in denen die alleralltäglichsten Dinge: Kasserollen, Rettiche, Äpfel, Gläser, Zinn, Tischdecken aufglühen wie tief geheimnisvolle, von dem Feuer schöpferischer Wunderkräfte strotzende Phantome.

Rudolf Hirth du Frênes hat hier ebenfalls eine bedeutungsvolle Position.*) Seine prachtvoll gemalte, leider schon durch einen novellistischen Missklang etwas entwertete „Hopfenlese“ verbindet den „Leibl-Kreis“ mit dem jungen Liebermann, seine überaus merkwürdige Studie „Leibl und Sperl im Segelboot“ bringt eine Berührung dieses Kreises mit Marées. Von Th. Alts Bildern stehen uns die Bildnisse eines Hundertjährigen und das R. Hirths in der Nationalgalerie obenan. Sie alle bezeugen, dass im Leibl-Trübner-Kreis die Basis für eine malerische Gesamtkultur Deutschlands gegeben war. Die Jahrhundert-Ausstellung hat uns auf jene Basis zurückorientiert. Ein neuer Vormarsch kann nun angetreten werden.

*) Es wird hier absichtlich vermieden, auf diejenigen Meister und Schulen näher einzugehen, deren Stellung durch Meier-Graefes „Entwickelungsgeschichte“ im wesentlichen bereits präzisiert wurde.

VIII. DAS MÜNCHNER INTERMEZZO.

I. HAUSSE-KUNST UND PLEITEGEIER.

Wir stehen in einer grossen Umwandlung. Die Geister, welche die Entfaltung der neuen deutschen Kultur tragen und bewusst erleben, sind längst überzeugt von der Notwendigkeit, die Anschauungen, Urteile und Nachrichten über die deutsche Kunst der letzten hundert Jahre, ja noch viel weiter zurück, von Grund aus zu revidieren. Allerorts sucht man daher die ehrlichen Zeugen malerischer Kunst und malerischer Überlieferung hervor aus den dunklen Aschenbrödel-Winkeln der Museen, wohin sie sich dereinst hatten verkriechen müssen vor der parvenuhaften Breitspurigkeit historischer Maschinen und moderner koloristischer Zauberkunststücke; man stöbert in Gemächern und auf Speichern, man bemüht sich, die Werke älterer Künstler im Zusammenhang vorzuführen. Manchmal geschieht es, bei Versteigerung von Nachlässen oder bei Jubiläen oder sonst ganz zufällig, dass man in München Bilder ausstellt, die am Ende der 60er oder zu Anfang der 70er Jahre gemalt wurden. Wenn wir an diesen wunderlichen Bildern vorübergehen, so haben wir den Eindruck, als sei ein Gespenst durch die Ateliers der Toten und der Lebenden geschritten und habe unter den vergessenen, vergilbten und verstaubten Leinwänden herumgewühlt, immer tiefer, immer tiefer, bis es endlich auf eine Schichte kam, welche die geheimen Erinnerungen barg aus jener Zeit eines glutvoll aufschiessenden Frühlings. Nur wer davon weiss, nur wer diese unfertigen, oft vor dem Fertigwerden weggeworfenen und nun zerknitterten Bilder in Beziehung setzen kann zu jener kurzen Blütezeit reinster Entfaltung deutscher Formgewalt, der wird überhaupt verstehen, warum man ihnen einige Bedeutung beimessen kann.

„Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ — auch damals. Und auch damals sind die „zarten Blaublümelein“

verdorben, — nicht alle, aber doch viele. Wir sehen da Ansätze, Versuche, ja einzelne nahezu abgeschlossene Schöpfungen von Künstlern, die damals und nach diesen Leistungen beurteilt als ausgesprochen malerische Potenzen vor uns stehen, die aber heute, die in ihrer ganzen späteren, jahrzehntelangen Produktion für den Markt und die Öffentlichkeit niemals auch nur annähernd das Niveau jener Erstlinge erreichten, die ganz und gar abgelenkt wurden durch die jeweils „modernen" Tagesmoden, Manieren und —ismen, bis sie denn, wie es bei einmal „angerissenem" künstlerischem Charakter immer geschehen muss, beim allbeliebten „Kitsch" mit Orden und Ehren angelangt. Es war nach dem grossen Kriege, wo der grosse internationale Geldstrom ein wenig auch nach dem armen Deutschland hereinzusickern begann, wo es die neu heraufgekommenen Bildungsprotzen gelüstete, die „Mäcene" und „Kunstinteressenten" zu spielen. Da musste denn auch die Malerei „zeitgemäss", es musste rasch und viel gemalt werden, tausend Ausstellungen und Kunstsalons wollten gefüllt sein.

Nun haben wir grossen Katzenjammer. Gestehen wir es offen: Wir sind die „wohltemperierten", braven Ausstellungen ein wenig überdrüssig, die keine andere Verheissung spendeten als die, dass die Ausstellungen der Sezessionen in fünf, zehn, zwanzig Jahren noch genau so aussehen werden wie heute. Wir sind ihrer nicht allein etwas überdrüssig, wir sind sogar traurig, wenn wir sehen, dass zwar Talente da sind, dass man ihnen aber, als conditio sine qua non für das öffentliche Auftreten, die Verpflichtung auferlegte, sich in ein gewisses malerisches Schema zu zwingen, ein Schema, das sich jeder zwar wählen darf, jedoch nur aus den Koryphäen der Sezession. Fast nur von Herrschaften abgelegte Malmanieren werden zugelassen — selbstverständlich in einem so vornehmen Hause! —, aber selbst das von dem distinguiertesten Kavalier abgelegte

Gewand kleidet selten so gut als das, was sich einer selber auf seinen eigenen Leib hat anmessen lassen, und wenns gleich ein schlichtes Bürgerkleid wäre. Vor hundert Jahren war die bürgerliche Malerei in Deutschland so gut, dass wir heute glückselig sind, wenn wir einen Kopf von Edlinger oder Hauber oder Klotz auftreiben und in unsere Stube hängen können — in unsere Wohnstube, wo wir leben mit unseren Kindern tagaus tagein. Die Bilder der modernen Ausstellungs-Heldentenöre aber hängen drüben im Salon, wo wir nur hingehen, wenn wir müssen, zu fremden Besuchen. — Die Ausstellungsseuche hat gewiss sehr viel beigetragen zur Auflösung unserer Tradition und zur Verkommenheit so manches einst vielverheissenden Talentes. Es muss eine neue, kultiviertere Art der Kunstvorführung, des Kunstmarktes gefunden werden, und dann werden wir wieder erkennen, dass die Jüngeren, die auf den Schultern der Älteren stehen, auch höher greifen und aus den Wipfeln der Schönheit fernere, seltenere, goldenere Früchte pflücken, als denen vergönnt waren, die sie emporhoben! — Inzwischen folgen unsere Blicke zaghaft und reumütig den Händen derer, die nun wieder hinweisen auf eine Zeit, da die Möglichkeit gegeben schien zu einer keuscheren Entfaltung unserer Formgewalt. Maler, die später ganz andere Wege gingen, waren damals mächtig ergriffen von der Erhebung, die in Leibl ihren Helden zu erkennen begann: Munkacsy, Lenbach, Chase, L. v. Hagn, Defregger, Max, Gabl, C. Ludwig, Fr. Volz, Diez, Löfftz, Hirth-du Frênes, Kurzbauer, Laupheimer, Faber du Faur, Duvenek, Czachorski, Weiser, Kotschenreiter, Räuber, H. Kaufmann, H. Kaulbach, Echtler, Eberle, Wopfner, die Lindenschmits, Harburger, der Schwabenmeier und der Grazer-Mayr, Chr. Jank, Gysis, Horschelt, der Begründer der Münchener Orientmalerschule, Brandt, H. Berger, Gussow, J. G. Steffan, Braith, Baisch und viele andere, die man heute kaum mehr zu nennen wagt.

Von Ernst Zimmermann, um ein starkes Beispiel zu erwähnen, sah man gelegentlich einmal in München bei Fleischmann eine unfertige „Tischgesellschaft", in der sich ein so elementarer Zug zur malerischen Typik und rhythmischen Fülle des Ausdrucks in Licht und Schatten kundgab, wie man ihn nur bei Leibl oder Marées anzutreffen gewohnt ist. In den Galerien und in der Literatur der Zeitgenossen erfährt man davon so gut wie nichts. Die Galerien waren jammervoll geleitet; sie kauften nur ganz nach dem scholastischen Schönheits-Klischee ausschematisierte Sachen; selbst wenn sie also auch einmal ein Bild von einem Talente erwarben, so war es doch ziemlich sicher eines, auf dem die Handschrift nicht mehr zu erkennen, das künstlerische Phänomen in der Retouche verwischt worden war.

So bürgerte sich der Irrtum ein, dass nur im Leibl-Kreis und bei dessen Ratsverwandten um die Wende der sechziger und siebziger Jahre eine Erstarkung der malerischen Tradition in München eingetreten sei unter gleichzeitiger Vertiefung der Beziehungen zu den entscheidenden Franzosen: Barbizon und Courbet. In der Tat aber hat sich der prinzipielle Unterschied zwischen Leibl und seinen Gesinnungsgenossen auf der einen und der „offiziellen" Kunst auf der anderen Seite erst später herausgebildet. Bis in die Mitte der siebziger Jahre hinein sind recht zahlreiche, hochbegabte Münchner aus den Schulen Liers, Pilotys, Rambergs, Diez' auf vollkommen parallelen Bahnen marschiert. Erst später, als die Verlockungen der Gründerzeit an sie herantraten, als die allgemeine kulturelle Verwüstung über das von Grund aus umgebuddelte Deutschland hereinbrach, als an Stelle des alten Kennertums, des höfischen und gutbürgerlichen Mäcenates der parvenuhafte Ausstellungs- und Sensationsschwindel trat, erst dann fielen die schwächeren Charaktere — sie waren dabei durchaus nicht immer auch die schwächeren Talente — von der guten Sache ab, um sich im Handumdrehen unter

dem donnernden Applaus der damals mit ganz vereinzelten Ausnahmen total banausischen „Kritik“ und des Bildungsphilisteriums in Virtuosen und „Kitschiers“ zu verwandeln oder sich blindlings an ausländische Vorbilder minderen Ranges wegzuwerfen. Dass diese Tatsache auf der Jahrhundert-Ausstellung so wenig zum Ausdruck kam, war ihre grösste Schwäche. Darum mögen hier einige Beobachtungen ergänzend angeschlossen werden, die wir in München anzustellen in jüngster Zeit Gelegenheit fanden. Es wird nicht ausbleiben, dass die durch die retrospektiven Veranstaltungen angeregten Nachforschungen noch weiterhin ein umfangreiches Material vor unsere Augen bringen werden, durch welches das Entwicklungsbild jener Tage bereichert und die Orientierung unserer fortschreitenden Kunst auf ihre natürlichen Grundlagen erleichtert werden wird.

II. WILHELM VON LINDENSCHMIT.

Wilhelm von Lindenschmit wird offiziell nur als Historienmaler geführt und hat allerdings auch in seinen Historien malerische Qualitäten. Sonderlich in den Entwürfen dazu, z. B. in der Skizze zur „Ermordung Wilhelms von Oranien“, die als „Kolossalgemälde“ im Treppenhause des Wiener Hofmuseums „ausgeführt“ wurde. Diese Skizze hat grosse farbige Reize und erfreut durch die ausserordentlich feine Raumwirkung, die ganz aus der Farbenabstufung gewonnen ist. Noch weit stärkere Leistungen absoluter Malerei sind jedoch die beiden Reformatorenköpfe, die mit packender Ursprünglichkeit in grossen Zügen hingesetzt sind. Sie halten technisch ungefähr die Mitte zwischen der lockeren Manier der zweiten Schaffensperiode Leibls, deren standard work wohl das Pallenberg-Bildnis ist, und der härteren Art, die Erscheinung aus fast würfelartig wirkenden Farbzellen aufzubauen, wie sie Trübner in seinen späteren Arbeiten mehr experimentierend als ab-

schliessend angewendet hat. Ein anderes Bild Lindenschmits — Bildnis einer vornehm und klug dreinblickenden Frau in grüner Landschaft — nimmt eine ähnlich vermittelnde Stellung ein zwischen Leibl und Thoma. Es hat in der Landschaft, in dem frohen, etwas silberigen Klang des Grün manches, das an Leibls Freund Eyssen denken lässt, während die scharfe, für eine malerische Harmonie sicherlich zu scharfe Konturierung der Figur mehr an Thoma, auch an Haider und Lugo gemahnt. Ausserordentlich zart und subtil ist die Behandlung des Kostüms. Ein drittes Bild endlich, Porträt eines blonden Herrn mit starkem, struppigem Schnurrbart, steht fraglos ganz unter dem Einfluss der Tendenzen, die auch Leibl eine Zeitlang verfolgte. Mancher wird das Bild auf den ersten Blick für einen frühen Leibl gehalten haben. Jedenfalls stecken in diesen Bildern entwicklungsgeschichtlich beachtenswerte Elemente. Ingleichen auch in der einen kleinen Landschaft: ein Fluss mit Badehütte bei kühler Abendbeleuchtung. Ein reizendes kleines Interieur, einen Herrn und eine Dame am Tafelklavier darstellend, erinnert an die köstlichen Arbeiten Kerstings aus dem Dresdener Kreise K. D. Friedrichs.

Am erstaunlichsten ist jedenfalls eine Skizze zu einem figurenreichen Bilde, das man etwa „Der Empfang" betiteln könnte. Einige Herren in der Modetracht der 60er Jahre stehen im Halbkreise in einem Salon; einer von ihnen verneigt sich gerade vor einer Dame in blauer, krinolinartiger Robe, die hier Cercle zu halten scheint. Das Bild ist ganz unglaublich modern empfunden. Kein Mensch würde auf Lindenschmit raten. — Man denkt eher an einen Franzosen des second empire, etwa an Guys. Erklärlich wird die Sache erst, wenn man nachschlägt und feststellt, dass Lindenschmit ja in der Tat anfangs der 60er Jahre in Paris studiert hat. Und was er sah, ist bei ihm auf guten Boden gefallen. Die weiche Moll-Harmonie aus Grau-

Braun-Blau ist höchst reizvoll. Es ist ein wahrer Jammer, dass das Deutschland der 70er und 80er Jahre mit einem so eminenten Talent nichts Besseres anzufangen wusste, als es zu langstieligen Geschichtsklitterungen zu missbrauchen!

III. PILOTY.

Noch viel merkwürdiger geht es einem aber mit Piloty. Es ist so weit gekommen, dass man diesen Namen fast wie den des leibhaftigen Gottseibeiuns in der Malerei gebraucht, als das Zeichen des schlechthin Bösen und schlechthin Verderblichen. Diese Ungerechtigkeit ist monströs. Piloty war von Haus aus ein glänzend veranlagter Maler, ein Maler, der mindestens für Deutschland hätte das werden können, was für Frankreich etwa Couture war. Mit Couture hat er auch das eminente Lehrertalent und ein fast beispielloses Lehrerglück gemein. Fast alle führenden modernen Meister waren seine Schüler. Das wäre nicht zu begreifen, wenn Piloty nicht etwas zu geben gehabt hätte. Wie viel er zu geben hatte — man bedenke immer das Niveau des damaligen Durchschnitts-Akademikertums! — das bezeugen die Studien, die in den Zentennalen hängen: der Wallensteinzug mit der pompösen roten Sänfte, die koloristische Orgie auf der Skizze, die das Fest des Kardinals Volsley zum Thema hat. Dass die frischen Keime malerischer Form, die in diesen Studien stecken, nicht zur Entfaltung gelangten, das hat bei Piloty keine anderen Gründe als bei Lindenschmit und anderen auch: die Kultur des Zeitalters stand zu tief, man konnte Kunst um ihrer selber willen nicht bewerten, und wer sich nicht entschloss, mit den barbarischen Tendenzen der Zeit zu paktieren, der ging zugrunde oder blieb unbeachtet.

IV. HUGO VON HABERMANN.

Man musste schon ziemlich viel Glück haben und von Haus aus unabhängig sein, wenn man solchen Impondera-

bilien gegenüber als Künstler mit tadelloser weisser Weste durchkommen wollte. Zu denen, die solches Glück erfahren — „wie sich Verdienst und Glück verketten," sagt Goethe — gehört auch der Pilotyschüler Hugo von Habermann. Seine Frauenbildnisse haben nichts von der pausbäckigen Gesundheit Trübnerscher Farben, nichts von der prachtvollen Animalität, von der „Rossnatur" der Trübnerschen Form seiner Frühzeit. Der bayerische Reitersmann verleugnet seine kavalleristische Herkunft ganz und gar und wird ein feinfühliger Sucher, der die Spuren der Schönheit in der zarten, kranken, müden Frauenseele schaut und aus ihrer tiefen, keuschen Verborgenheit heraus an das Licht hebt, in das Licht hineinwebt wie einen Traum, in ihrer ganzen Unmittelbarkeit und fast schon nicht mehr irdischen Fremdartigkeit. Nie ist Habermanns Eigenart wieder so vollkommen Form geworden als in dem wundersamen Frauenbildnisse von 1875, das Weigand besitzt. Und welch kühne Arabeske in Farbe und Umriss ist die Frau mit dem breiten blutroten Barett, die eine undefinierbare Blüte mit seltsamer Bedeutung in der Rechten hält, eine Blüte, die in ihrer Form etwas hat, das irgendwie mit dem Wesen der Frau selbst in einem unerklärlichen Zusammenhange steht. Das Bild der kranken Dame, die in einem delikat behandelten, kapriziösen Interieur auf einem hohen Lehnstuhle vor sich hinträumt, hat schon einen leisen novellistischen Akzent; man würde es auch dem Kolorit und der Geste nach eher für einen frühen Albert Keller halten. Aber Keller war damals — 1878 — robuster in der farbigen Behandlung. Herrlich gemalt sind die fast immateriellen, bleichen, nervösen Hände, die aus weissen Spitzenwogen hervortauchen. Aber so feine koloristische Qualitäten dieses Bild auch hat, so gibt es Habermanns Eigenart doch lange nicht so entschieden wie die prachtvolle Landschaft von 1875: ein Waldweiher, über den sich grüngelbe Herbstwipfel neigen, die etwas von der

geheimnisvollen Ausdrucksfülle haben, die Hans Burgkmairs Bäume von sich ausgehen lassen auf jenem merkwürdigen Bilde „Johannes auf Patmos“ in der Pinakothek. Und der Durchblick in den blauen, weich bewölkten Himmelsausschnitt darüber verhiess einen deutschen Claude Lorraine.

V. DEFREGGER.

Als Franz Defregger 60 Jahre alt geworden war, da ging er hin und bekannte, wer er eigentlich sei, wer er geworden wäre, wenn die „Gebildeten“ würdig gewesen wären der Bauern, von denen er herkam. Denn man hatte sich in der Defregger-Ausstellung nicht dabei genügen lassen, den freundlichen, volkstümlichen Anekdotenerzähler und Tiroler Chronisten Defregger in Szene zu setzen, sondern man hat aus seinem verborgenen Schaffen und zwar von den ersten Regungen selbständiger malerischer Vorstellung an eine so kostbare Reihe von Perlen absoluter Malerei zusammengestellt, dass man davor gestehen muss: den wahren Meister Defregger hat man in der weiteren Öffentlichkeit bisher überhaupt nicht gekannt. Nun wissen wirs, warum er immer so geheimnisvoll lächelt, wenn um ihn herum mit hochmütigem Bramarbasieren die künstlerischen Modetheorien ausgeschrien werden. Er hat gut lächeln und weiss wohl, warum er fein stille schweigt. Denn ausser dem Defregger der gemütvollen Anekdoten und der kernhaften Bauernhistorien, den sie bald verhimmeln, bald verreissen, gibt es noch einen anderen Defregger, der erhaben ist über die Gunst und Abgunst des Alltags, einen heimlichen, glücklichen, feinen Künstler, der in unbeachteten Interieurs, Stilleben, Landschaften, Köpfen und kleinsten Gruppen Zeugnis davon ablegte, dass er einer der Berufenen und Auserwählten ist, denen sich das Wesen malerischer Form offenbarte — damals, in der grossen Zeit, deren Gedächtnis wieder unter uns aufersteht. Seine Entwicklung

ist darin derjenigen Menzels recht ähnlich. Auch dieser erstieg den Gipfel malerischen Vollbringens im frühen Mannesalter (1855 bis 1875), um dann, mehr der Historie und der Anekdote zugewandt, zwar unendlich viel wuchtiger auf die Zeitgenossen einzuwirken, dafür jedoch an malerischer Qualität beträchtlich nachzulassen, selbstverständlich ohne dabei jemals unter das diskutierbare Niveau herabzusinken.

Aber nicht allein der Zusammenhang des frühen Defregger mit jener Erhebung malerischer Formgewalt, für welche der Name Leibls das geschichtliche Merkzeichen ward, ist hier festzustellen, sondern auch Spuren, die auf ein Verhältnis zu der älteren süddeutsch-österreichischen Überlieferung hindeuten, welche, wie wir sahen, seit dem 18. Jahrhundert ganz im stillen unter der alles überdröhnenden offiziellen Kunst weiterlief. Dass Defregger in seinen Anfängen auf dieser versiechenden Tradition stand, scheinen Bildchen wie das Scheunen-Interieur von 1866 und der „Kuhstall" von 1868 noch zu verraten.

Dann folgen anfangs der 70er Jahre die Interieurs, Landschaften, Städtebilder und figuralen Studien, welche Defregger einen Platz in der Reihe derjenigen deutschen Meister sichern, denen wir die Erwerbung einer modernen malerischen Kultur danken. Nur wenige davon seien hier aufgezählt: der „lesende Mann" von 1872 mit der reizvoll abgestuften Skala Rot (im Sesselpolster), Braun (Weste) und Grau (Beinkleider), die „Heimkehr des Bruders" von 1871 und „Die Maler" von 1876, die landschaftliche Studie „Ederplan", ein Akkord in Blaugrün und Grau, die sich neben den besten Schöpfungen Thomas und Stadlers behauptet, die Reihe der Häuserstudien mit der reichen Analyse der Holztöne, die Treppenhäuser, Höfe, Küchen, die uns durch ihre Fülle an malerischen Formen und farbigen Skalen entzücken. Da sind kleine Flächen, oft nicht grösser als einige Quadratzentimeter, die dem Auge einen Reichtum

farbiger Harmonien im zauberhaftesten Halbdunkel erschliessen. Wie Menzel, so hat auch Defregger in das Unscheinbarste hineingegriffen und eine kleine Last neuer Schönheit daraus geschöpft. Der weissgraue Verputz, das braune Fach- und Sparrenwerk verwitterter Bauernhäuser, die blauen Leinenschürzen, die verschossenen Röcke und Kopftücher der Bäuerinnen, ein Hemdärmel, ein grüner Kachelofen, die braune Haut eines alten Viehhüters und das süsse, leuchtende Fleisch eines schlummernden Kindes, eine Flasche mit Wein, ein irdener Krug, düstere Winkel mit gebräunten Holztäfelungen und wirrem Hausrat: was es auch immer sei, der Meister zieht es hinein in die milde, weiche volltönende Harmonie seiner Skala, die oft in einem feinen Oliv oder in grauen Lufttönen gebadet ist. Studienköpfe sehen wir, die nicht hinter guten Munkácsys zurückstehen, und Porträte wie die „Witwe" (1875) oder gar das Bildnis von Nikolaus Gysis (1876), die uns in Erstaunen setzen.

Merkwürdig sind einige Studien zu berühmten historischen Werken grössten Formates. Sie sind rein malerisch meist unendlich bedeutender und reizvoller als die ins Grosse transponierten Galeriestücke selbst, so besonders „Die Ringer" von 1870, „Andreas Hofer in der Burg", „Heimkehr der Sieger", „Das letzte Aufgebot" (1872). Köstlich ist auch eine Skizze „Hof in Burg Runkelstein", auf welcher die Skala der Landschaft selbst in derjenigen der Fresken in gesteigerter Bewertung wiederkehrt.

Und so wurden wir auch von Defregger wieder auf die Epoche zu Anfang der siebziger Jahre hingelenkt. Damals regten sich die Kräfte frisch und rein und frei, von dort werden diejenigen ihren Ausgang nehmen müssen, die uns, so hoffen wir, endlich die Erlösung von der zerfahrenen, marktschreierischen Ausstellungsmalerei bringen werden!

VI. JOSEF WENGLEIN.

Langsam finden wir wieder zurück auf unsere echte Überlieferung, und wir beginnen einzusehen, dass wir heute weiter wären, wenn wir von dem Richtungs-Wirrwarr und all dem wüsten Kunstgeschrei der letzten drei Jahrzehnte verschont geblieben wären. Denn die Leute, auf die es wirklich ankommt, waren Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre schon mit voller Kraft dabei, alle Errungenschaften der malerischen Kultur, der Pariser wie der Holländer, in sich auf gut deutsch zu verarbeiten. Ein solcher war auch Joseph Wenglein. Und der ist uns doppelt interessant, weil er als ein Münchner Kind auch die Münchner altväterliche Maltradition noch gekannt und von seinem Lehrer Adolf Lier übernommen hat. Und diese Altmünchner Landschafts-Tradition, wie sie Lier vertrat, war durchaus nicht in eine Sackgasse geraten, sondern getragen und gespeist vom grossen Strom der Entwicklung. Sie stand, wohl über Frankfurt und Düsseldorf, einerseits noch mit der guten holländischen Landschafterei in Verbindung und wurde anderseits von Lier mit der modernen französischen Schule in anregenden Verkehr gebracht. Denn Lier war Schüler Duprés, und dieser stand auf den Schultern der Meister von Barbizon, die ihrerseits wieder von Constable, dem eigentlichen Begründer der modernen Landschaftsmalerei, befruchtet worden waren. Wenn wir die älteren Schöpfungen Wengleins auf die Familienähnlichkeit mit den genannten grossen Ahnen prüfen, so finden wir unschwer die charakteristischen Züge aller wieder, freilich in einer individuellen Umbildung, welche in der heimatlichen Wesenheit des Künstlers ihre Begründung findet. Wenglein malte seine Heimat, sein Isartal, sein bayerisches Hochland, die herbe Melancholie des von wilden Gebirgswassern zerrissenen kerndeutschen Landes, das ihn gebar. Das, was er zum Überkommenen hinzutat, ist nicht viel, ist nichts grundsätzlich Neues, aber es ist genug, um

eine volle Übersetzung der Luft- und Farbenwelt seiner Heimat in malerischer Form zu ermöglichen. Das sichert seinen besten Bildern eine bleibende Bedeutung, die so manchen anderen, die mit grösserem Elan nach Neuem und Unerhörtem fahndeten, versagt bleiben wird. Nicht ungestraft entfernt man sich von der Basis jahrhundertelanger Entwicklung.

Vereinzelte unter den Jugendgefährten, wie Liebermann und Trübner, sind gewiss viel weiter gegangen, aber die Grundlage, von der sie ausgingen, war die nämliche, auf der Wenglein stand und auf der er heute noch steht. Auch mit dem frühen Thoma verbinden ihn deutliche Züge, die sich aus der gemeinschaftlichen Tradition herschreiben. Den vorwärtsdrängenden Elementen aber, die sich damals vornehmlich im Leibl- und Trübner-Kreis konzentrierten, trat Wenglein dann am nächsten, wenn er vor der Natur skizzierte, nur die grossen, wesentlichen Formen festhielt und das Detail übersah, es ins Grosse, Wesentliche mit hineinsah.

Wenn er diese mehr skizzenhaften Entwürfe — heute würde man sie unbedenklich als „fertige“ Bilder passieren lassen — später ausführte, dann gingen die stärksten malerischen Reize nicht selten verloren, und das Bestreben, den altmeisterlichen Vorbildern im einzelnen möglichst nahe zu kommen, unterdrückte den grossen Zug aufs Ganze bald mehr, bald weniger. Jedenfalls tritt uns Wengleins gestaltende Kraft und Sonderart in den kleinen, intimen, alla prima heruntergemalten Impressionen stärker, reiner und volltönender entgegen als in seinen umfangreichen Galeriestücken, deren Quantität nur allzu oft auf Kosten der Qualität geht. Doch in diesem Punkt hat er gar viele Schicksalsgenossen unter Älteren und Jüngeren.

Es ist ein beschränktes, aber typisches Stück deutscher malerischer Wandlung, das wir aus dem Gesamtwerk Wengleins ablesen können. Die „Sägemühle bei Dachau“ von 1870

ist noch ganz in der Weise seines Lehrmeisters Lier, das „Haberfeld bei Endorf" von 1871 verrät, dass ihm auch die Schleichs nicht fremd geblieben, das Galeriestück „Nach dem Hochwasser" würde auch einem guten Holländer alle Ehre machen, und das pompöse Isartal in Herbstabendstimmung lässt in dem glutvollen Braunrot der Mittelpartie und in den delikaten Halbschatten erkennen, wie Wenglein Dupré nicht nur verstanden, sondern auch für seine Zwecke modifiziert hat. Denn wie der geruhige Rhythmus der strömenden Flut und die ungewisse Ferne des blauenden Gebirges dazu geordnet ist, das muss Wenglein als eigenstes Verdienst zugerechnet werden. Er hat es tief empfunden, das grosse Geheimnis, malerische Form aus Licht und Dunkel rhythmisch aufzubauen!

Dann folgen wir aber auch der Fortbildung des Überkommenen und sehen, wie damals noch ein ganzer Kreis junger Talente organisch an dieser Fortbildung schuf. „Eiche am Gatter bei Börling" von 1876 erinnert uns an gleichzeitige Arbeiten Thomas, der „Georgenstein bei Baierbrunn" von 1883 ist der Weise Stadlers nicht fern, und die eminenten Tierstudien verraten nicht nur den Schulgenossen Baisch', sondern treten in vollbürtigen Wettbewerb sogar mit frühen Arbeiten Zügels („Ochsengespann"). Wenn man dergleichen sieht, so tut einem das Herz weh, dass späterhin solch fruchtbare Ansätze zur organischen Fortbildung der Tradition im Drunter und Drüber der Ausstellungsmalerei so schnell verloren wurden.

Als Zeugnisse der Vollkraft Wengleins müssen wir jedoch vor allem die köstliche Serie kleiner Studien aus dem Isartal und dem Moose festhalten, in denen er die Farben- und Lichtrhythmik seiner Heimatgaue so reich und voll analysiert hat. Da sind kleine Bildchen, die nichts enthalten als etwa ein Baumstück mit Wurzelstöcken, ein Flussbett mit Geröll und modernden Stämmen, eine Bergeshalde, die mit vielerlei

abgestuftem Grün durch Nebel leuchtet, einen Blick ins Isartal, dessen Berg-, Fluss- und Baumlinien reizvoll gegen die Linien der Wolken „kontrapunktieren", einen Waldesboden, auf dem sich ein wundervoller Teppich aus allerlei Grün und Rot und Braun breitet, Stauden und hohe Wimpelgräser, die von den Mächten der Bergwinde eindringliche Kundschaft geben, Eichen und Lärchen und Fichten, die leben wie die Helden einer grossen Sagenwelt, und Berge, die feierlich und still dastehen und ewige Zwiesprache führen mit den Heeren der Wolken.

VII. NIKOLAUS GYSIS.

Je mehr man aus dem intimen, unbeirrten Schaffen dieses merkwürdigen Hellenen kennen lernt, umsomehr gewinnt er unsere Achtung und Liebe. Seine Zeit verstand ihn nicht, und weil sie ihn nicht verstand, hat sie ihn abgelenkt von seinem innersten Wesen und von dem Quell schöner Form, der in seinem Herzen sprudelte. So kam es, dass er schliesslich vielerlei „neben dem Herzen her" gemalt hat, Genresachen und historische Theaterszenen und dekorative Effekte, die dem Zeitgeschmack entgegenkamen und die ein ganz falsches Bild von seiner Persönlichkeit und seiner Begabung aufkommen liessen. Es ist vielen so gegangen, damals, und heute ist es leider im grossen und ganzen auch nicht viel anders; und da wäre es wohl auch unbillig, wollte man Gysis allein darob schelten. Was muss er gelitten haben! War er doch von Haus aus eine reine, glühende Künstlerseele voll herrlicher Träume, voll besonderer, reicher Anschauung, voll kühner Entwürfe und getragen von dem Schwunge einer edlen Rasse! Welch eine gedämpfte, innige Glut schwillt über die kleinen Blätter in seinen hinterlassenen Mappen dahin, sie alle, so verschieden sie dem „Sujet" nach sein mögen, zu einer koloristischen Einheit verschmelzend! Ein Fugato der Farbe geht durch alles durch, feierlich, still, ernst und gewoben aus seltsamen

stumpfen Tönen, die aus dem dämmernden Abendmeere südländischer Küsten geschöpft scheinen. Kein Deutscher, kein Franzose hat je diese Skala gefunden. Es spricht sich eine ganz besondere Farbenanschauung und Rhythmik darin aus — der Grieche.

„Nikolaus Gysis war ein Heimatkind — d. h. die Einflüsse seiner Abstammung blieben in seinem Schaffen zeitlebens unverkennbar. — Er blieb Hellene inmitten einer — monströs hässlichen Zeit.“ So sagt Lenbach von seinem Freunde in dem Vorwort, welches er zu Montandons Monographie über Gysis niedergeschrieben. Und dieses Griechentum, kein angelerntes, sondern ein geborenes, rassiges Griechentum, verkünden noch deutlicher die zum Teil ganz köstlichen Zeichnungen: Mädchenköpfe, einzelne Figuren, die alle von einem geadelten Linienfluss umrissen sind und bis in das kleinste Strichelchen, bis ins nebensächlichste „Komma“ die ganz eigentümliche Anschauung ihres Schöpfers atmen! Besonders in seinen weiblichen Gestalten begegnet uns dieser Adel der Linie. Mit holdem, reinen Wohllaut gleitet er dahin in sanft verrollenden Wellen, denen man mit Entzücken folgt und immer wieder folgt. Was aber Gysis hätte werden können, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sich unbeirrt zu entfalten, das erkennen wir erst vollständig in den Studien, auf denen sich dieser Wohllaut der Linie gattet mit dem korrespondierenden Wohllaut seiner farbigen Harmonie. — Wenn wir die kleinen Blätter aus seiner Hinterlassenschaft betrachten und dabei jener Worte Lenbachs eingedenk sind, so werden wir Gysis erst verstehen: den Hellenen, der den rhythmischen Adel seiner erlauchten Rasse in den technischen Mitteln der modernen Koloristik zu einer modernen Form fortzuführen versuchte. Er hätte unserer deutschen Form jene sonderlich hellenischen Impulse einflössen können, welche der lateinischen Form ihre Regenerationsfähigkeit durch Jahrhunderte erhielten und, wie uns Meier-Graefe überzeugt, noch in Ingres,

Chassériau, Monticelli, ja noch in Rodin und Maillol mächtig sind. Was der nazarenische Pseudogigant Genelli verstandesmässig — willkürlich zu ertrotzen dachte, sass Gysis im Blut.

Es ist keine Frage, dass er niemals zu einem vollgültigen Abschlusse gelangt ist, doch nur, weil ihm die Gelegenheit fehlte, in der Ausführung monumentaler Aufgaben dieses Verlangen unter dem regelnden Einfluss einer grossen Zweckbestimmung auszuleben. So ist sein Schaffen geteilt: hier erkennen wir fast schaudernd in der wundervollen Rhythmik einzelner Zeichnungen, Figuren- und Gewandskizzen den Griechen wieder, dort in einzelnen kleinen Bildern den modernen Koloristen, der in seinen besten Stunden selbst einem Leibl kaum etwas nachgibt. Man kennt von ihm ein Knabenköpfchen, hochinteressant in der farbigen Rhythmik und in dem fast konzentrischen Auftrag der bald mehr nach Weiss, bald mehr nach Grau, bald mehr nach Rosa modulierten Farbenstufen des Gesichts, das hierdurch wundervoll plastisch wird. Der koloristische Akkord ist voll und reich: Dunkeloliv bis Schwarz im Rock mit einem Streifen dunkelroten Futters und das lebhafte Strohblond des weichen Strähnenhaares heben das helle, lebhafte Inkarnat des Gesichtchens leuchtend heraus. Auch hier fragt man wieder: warum ist der Künstler nicht in dieser Richtung weitergegangen? Doch Lenbach betont nicht ohne Absicht den sanften, weichen Charakter seines Freundes. Er hatte wenig Widerstandskraft in sich; nicht nur Leibl, Munkacsy und Böcklin haben ihn beeinflusst, sondern zu Zeiten, wohl im Bunde mit dem brutalen Zwang zum Erwerb, die untergeordneten Berühmtheiten des Genre; und wozu Gysis dann fähig sein konnte, das sehen wir an dem „Konditor“ oder an der Nymphe mit dem Amor. Es ist kaum zu glauben, dass diese Kunsthändlerware von derselben Hand sein sollte, welche die edlen Linien des „Musentanz“ gezogen oder die glühenden Farbenvisionen der „Papageientulpen“ geschaut hat,

welche an Cézanne oder van Gogh gemahnen, oder auch den „Triumph der Bavaria". Schon die Skala der Farben ist höchst merkwürdig: erdiges Braunrot, Braungelb, Blau auf Silber, antik ohne Zweifel im ganzen Klang; und doch hätte niemals ein gelehrter Klassizist diese Töne gefunden. Sie kommen bei Gysis eben nicht aus dem Wissen, sondern tiefer her —

In seinen glücklichsten Stunden hat er wahrhaft dionysische Gluten gesehen und gegeben, so in der merkwürdigen kleinen „Nymphe", in der sich seine Farbenwelt wie im orgiastischen Rausche entflammt, so in der Glut der „Papageientulpen", die ganz à la prima heruntergemalt sind. — Eigentlich sind diese Würfe noch fesselnder als die koloristisch dann bewusst durchgearbeiteten Bilder, wie z. B. das Porträt seines ältesten Töchterchens, wo sich dann seine visionäre Farbenvorstellung in das Joch berechneter Bildwirkung fügen muss. Allerdings verliert sie selbst dann nicht ihren Zauber. In den Haarpartien dieses Kinderbildchens ist ein Ton wie verschütteter dunkler Cyperwein, und wenn wir genauer forschen, so erkennen wir in diesem Ton eine Abwandlung jenes mysteriösen Rotbraun-Violett, das jeden echten Gysis bestimmt, da und dort vielfach gemildert durch Grünblau, Gelb, Orange. Er bestimmt auch den feinen Kopf der „Bäuerin", er gibt dem Farbengebäude darin die Basis. Es reicht wirklich an Leibl heran, wie hier durch Konzentration eines Braunrot mit Grünblau und Weissgelb um die belichteten Flächen die Modellierung des Fleisches gewonnen wird; und wie köstlich sind die Ergebnisse dieser malerischen Modellierung durch Flächen in den tiefen schattigen Falten am Mund und an der Wange! — Ja, er hatte alle Mittel beisammen, seiner eingeborenen griechischen Schönheit eine neue Gestalt zu schaffen, aber seine Zeit wollte es nicht von ihm; und so bleibt uns nichts, als mit Lenbach zu trauern über sein „herbes Geschick".

VIII. ALBERT KELLER.

Es ist unmöglich, an einem Bilde wie Kellers „Chopin" in der neuen Pinakothek vorüberzugehen, ohne eine Gebärde, ein Wort, einen Ruf des Erstaunens und des Entzückens. Wie? — So ist einmal im modernen Deutschland gemalt worden? Dass Leibl und Trübner in der malerisch-rhythmischen Durchbildung des Tafelbildes dortmals nicht allein standen, das weiss man ja; aber dass ein blutjunger Maler wie Keller, der dazu noch gerade aus der Klasse Rambergs herausgesprungen war, von dieser malerischen Kultur zu solcher Reife emporgetragen werden konnte, wie sie in diesem „Chopin" vor uns leuchtet, das ist doch verblüffend. Mögen immerhin die grossen Niederländer wie Terborch als Leitsterne über seinem Schaffen geleuchtet haben, so bleibt doch die moderne Anschauung und die moderne Skala des Bildes unverkennbar.

Eine junge blonde Frau, deren zartes leichtgewendetes Profil kaum aus dem Dämmern des üppigen Gemaches hervorschimmert, sitzt an einem Pianoforte, während eine andere im Vordergrund in der lichtesten Sphäre des Bildes, müde auf einen Sessel gelagert, den träumerischen, schmeichlerischen Tönen lauscht. Die Gewänder sind schlechthin bewunderungswürdig gemalt — alla prima, wie das ganze Bild — und mit äusserster Geschmacksverfeinerung gegeneinander gestellt. Die Behandlung ist durchaus breit und doch jeden Detailreiz fassend und an der rechten Stelle in der rechten Bewertung zur rhythmischen Wirkung des Ganzen heranziehend. Die Frau am Klavier trägt eine seidene, schwarz-weiss gestreifte Robe, die mit herrlichem Fluss um das neutrale Blau des Sesselpolsters daherrauscht und in dem blühenden, duftigen Grün der Lauschenden einen volltönenden Kontrast erfährt. Die Luft des Gemaches leuchtet von dem Braun und Rot und Altgold der Möbel, der Geräte, Bilder und köstlichen Stoffe, die sich ganz in der

Harmonie lösen, ganz dem Zwecke der malerischen Flächenrhythmik hingegeben sind. Nur das Antlitz der Frau im Vordergrunde fällt heraus. Es hat etwas von harter Emailmalerei und durchbricht damit die süsse, dämmernde, schwermütige Harmonie. Das Bild ist prachtvoll erhalten: auch ein Beweis dafür, dass es gut gemalt ist.

Aber man liest aus diesem merkwürdigen Bilde auch deutlich ab, dass ein Umschwung kommen musste. Wie vor den mit spitzem Pinsel gemalten, fast überreifen Werken der zweiten Periode Leibls hat man auch hier den Eindruck, dass es auf diesem Wege nicht weitergehen konnte und durfte. Wenn man auch modern malte, so war man doch noch befangen in der Vorstellungs- und Empfindungswelt der „alten Meister". Der moderne, mächtig gärende Geist musste diese Form zersprengen — auch auf die Gefahr hin, dass die schwächeren und schlechter disziplinierten Talente dabei ganz in die Irre gerieten —, wie es denn auch in der Tat geschehen ist. Auch Keller zerschlug die allzu bequem erreichte Form seiner Frühreife — und fing von vorn an, vor der Natur — man vergleiche die zum Teil hervorragenden Porträte aus jenen Tagen — und dann vor allem dadurch, dass er für die grossen psychischen, für die mystisch-religiösen Evolutionen und Erschütterungen seiner Zeit eine malerische Formel suchte. Freilich hat er diese Visionen, die in den kleinen Formaten malerisch wie psychisch oft zu fast magischer Intensität gesteigert sind, zuweilen als Motive für grosse Tafelbilder benützt und sie dabei, trotz des äusserlich monumentalen Formats, ihrer Monumentalität beraubt. Kellers grosse Bilder sind in jeder Hinsicht flacher und matter als die kleinen und kleinsten koloristischen Juwele, die wir ihm danken.

Man kehrt mithin gerne zurück zur Betrachtung der älteren Arbeiten, die weniger als Virtuosenstücke im Konzertsaale wohltemperierter sezessionistischer Ausstellungen ge-

dacht sind. Schon das Damenbildnis von 1871, Schwarz in Schwarz, ist solid gemalt und von ruhiger, ausdrucksvoller Haltung. Die weisse Halskrause, die roten Korallen, der gelbe indische Blattfächer, das Teppichmuster und die darauf verstreuten welkenden Blümlein: das alles ist ganz köstlich. Die „Algerier“ von 1876 — stark pariserisch in der Mache —, dann die obere Türpartie in der „Audienz“ von 1871, das alles sind nicht minder ehrliche Leistungen. Einen Höhepunkt seines rein malerischen Könnens zeigt auch noch das Bildnis seiner Gattin von 1896 an und endlich das prachtvolle Brustbild eines braungebrannten Weltreisenden in braungelber Joppe, dessen hellblaues Auge tollkühn auffunkelt. Wie hier mit breiten, wuchtig geschwungenen Pinselhieben die Form förmlich aus dem Chaos des Farbenuntergrundes herausgepeitscht wird, das ist erstaunlich. Keller kommt hier Trübner nahe, und es fragt sich, ob er ihn nicht übertraf. Beispiele echter und besonderer malerischer Anschauung bieten auch die kleinen Porträtstudien sitzender Frauen in weissen Spitzengewändern mit ein wenig Blau. Auch hier ist die Form gross gesehen und in sicheren rhythmischen Zügen in die Fläche gesetzt. Immerhin: so gut und fein und echt das auch alles ist, so wird man um dessentwillen Keller doch nicht unter denjenigen Meistern nennen wollen, die eine neue, von anderen nie geschaute Schönheit in Form und Farbe bleibend festgebannt. Das hat Keller nur getan in den kleinen Bildern, die wir zuvor als „Visionen“ gekennzeichnet haben. Hier ist alles neu, hier geschehen unerhörte Dinge. Die kleine „Kreuzigung“ ist ein Wunder, ein glühender Traum, gewoben aus fahlem, leichenblassem Grün und kaltem, unirdischem, totem Blau und einem qualvollen, fast unerträglichen Blutrot. Die „Auferweckung“ ist geradezu gewaltig in der kompositorischen Behandlung des Lichtes. Es ist ungeheuer, welche Kraft, welche Feuersglut und -macht in den leuchtenden

Schöpferhänden des Heilands flammt, denen das noch leichenhaft lächelnde, in erweckendes Licht gebadete Angesicht des Mägdleins sich sogleich entgegenrecken muss. Und wie der Kreis der bis zum Wahnsinn gespannten, fiebernden Zuschauer gleich einer grossen, bleichen Schattenwolke darum wogt, das ist ausserordentlich empfunden und gebildet. Die andere „Auferweckung", die zugleich das Erwachen des Frühlings symbolisiert, muss, so entzückend sie als reinsinnlicher Klang wirkt, gegen jene weit zurückstehen, und das schulgerechte Historienbild in der Pinakothek erst recht. Jedoch die „Krankenheilung" darf man daneben stellen mit ihrer unbeschreiblich intensiven, wie von einer quälenden inneren Willensüberspannung eingegebenen Linienrhythmik im Aufbau, in der Stellung der beiden hinteren Halbfiguren zu der Gestalt, die da liegt und leidet und blutet — und deren Fieberblick in der Tiefe in einen dunkel-blutroten Fleck versinkt.

IX. DIE SONDERLICH-DEUTSCHEN.

Als die grosse Bewegung von 1870 zerrann, schied sich in München aus ihren Trümmern der Kreis jener deutschen Maler, die sich sowohl dem Pleinairismus, wie dem Böcklinschen Symbolismus gegenüber eine selbständige Stellung gewahrt und eher im Anschlusse an die alten deutschen Meister es versuchten, für ihre tief im rassigen Bewusstsein wurzelnde Anschauung eine vollgültige Ausdrucksform zu suchen. Man tut ihnen unrecht, wenn man sie in Bausch und Bogen der engherzig-einsiedlerischen Heimatkünstelei zeiht; Thoma, der als der bedeutendste, jedenfalls als der berühmteste unter ihnen gilt, hat z. B. den grossen Landschafter Courbet besser verstanden und besser genützt als irgend ein anderer deutscher Meister. Im allgemeinen aber ging die Tendenz dieses Kreises, dem neben Thoma vor allem Lugo, Albert Lang und Karl Haider zugehören, mehr auf eine Betonung dessen, was die

deutsche Anschauungsweise von derjenigen anderer Völker trennt und unterscheidet, als auf eine Herausarbeitung dessen, was sie mit den andern verbindet. So hat diese Gruppe sich den Ruf einer ausgesprochen „deutschen Richtung“ erworben; und je nach der Stellung, die man dem nationalen Elemente im Kunstleben zuweist, wird man sich bestimmt fühlen, sie deshalb entweder besonders hoch zu schätzen oder als irreführend abzulehnen. Nach beiden Seiten hin ist wohl im Kampfe der Tagesmeinungen übertrieben worden. Es ist jedenfalls ebenso falsch, ihre darstellerischen Mängel zu übersehen, weil man ihrer heimatlich-deutschen Gefühlswelt sympathisch gegenübersteht, als ihr künstlerisches Streben und ihre oft sehr hochstehenden Einzelleistungen nur deshalb herabzusetzen, weil man diese Gefühlswelt nicht versteht oder einfach nicht mag. Schliesslich hat doch auch Dürer bekannt, dass er „deutsch malen“ wolle, und es ist noch niemand eingefallen, ihn darob scheel anzusehen.

Die entscheidenden Entwicklungsmomente lagen für diese Gruppe in der nämlichen Bewegung, aus der auch die Leibl-Gruppe hervorging. Es ist leicht zu erkennen, wie Albert Lang in dem famos gemalten Stilleben von 1872 noch ganz als ein Gleichstrebender im Kreise Leibls steht, am nächsten vielleicht beim damals auch noch blutjungen Trübner, und wie er dann sachte von allerlei anderen Einflüssen in die Irre geführt wird, bald der landschaftlichen Idylle des Thoma der besten Zeit sich nähernd, bald dem dämonischen Zauberer Böcklin verfallend, bald von der erhabenen, strengen Gebärde des Hans von Marées festgebannt und das Unmögliche versuchend: architektonische Strenge mit sanfter idyllisch-bukolischer Stimmungslyrik zu gatten. Gar keine Frage: als Maler stand Lang nie so hoch als in jenen Tagen, da er das kleine Stilleben machte: auf grüner Tischdecke ein weisses Taschentuch, ein Pfeifenkopf aus rotem Ton, ein pelzbesetzter

Tabakbeutel, ein Paar mausgraue Handschuhe, eine Wasserflasche, der dazumal unvermeidliche schwarze Hut und dahinter an der Wand ein Porträt, das an die berühmten Schuch-Bildnisse aus dem Leiblkreis gemahnt. Das alles ist zu einer geschlossenen malerischen Form gezwungen und in sich durch eine lebendige Farben-Rhythmik bewegt. Daneben malte er Kompositionen im Sinne der Hesperidenbilder Marées, aber böcklinisch-bunt in der Farbe; der „Trinker und der Tod" dünkt uns fast eine beabsichtigte Parodie auf Böcklins Selbstporträt mit dem fiedelnden Gerippe, die Landschaften endlich verraten ein langes Zusammenwandern mit Thoma, doch leiden auch sie zuweilen unter koloristischen Härten, die durch böcklinisierende Nebenabsichten hervorgerufen scheinen, und gehen in späteren Stücken in manchen Teilen, z. B. in der Behandlung und architektonischen Verwendung der Bäume in ähnliche Tendenzen über, wie sie etwa die Landschaften von Steppes verraten. Gleichviel, ob es ein erhabenes oder ein nahes Ziel ist, das er sich gesteckt, es ist ihm doch möglich gewesen, über das Skizzenhafte zur Ausgeglichenheit, Fülle und Abgeschlossenheit zu gelangen. Da sind Blumenstücke, da sind manche kleine Landschaften, teils von der traulichen Milde mitteldeutscher Waldtäler, teils von der herben Melancholie oberbayerischer Seen, teils von der zauberhaften Linien- und Farbenpracht des oberen Arno angeregt, da sind die Bildnisse seiner Freunde Lugo und Steppes und eine Reihe delikater Aquarelle und Lithographien: alles ehrlich, still, bescheiden, und doch von einer Einheitlichkeit, von einer zeichnerischen und koloristischen Rhythmik belebt, die nur wenige der Neueren erreicht haben. Allein Langs Entwicklung scheint damit noch nicht abgeschlossen. Wir sahen Entwürfe zu Wandmalereien, die uns vermuten lassen, dass auch dieser Künstler sein Bestes erst schenken könnte, wenn er vor eine grosse dekorative Aufgabe gestellt würde.

So erscheint uns denn Albert Lang nicht als einheitliche

Persönlichkeit — doch stets als eine Persönlichkeit die „immer strebend sich bemüht". Und wer weiss: vielleicht sind es gar nicht die schlechtesten in der älteren Generation der modernen deutschen Malerei, die so als rastlose, leidenschaftliche Sucher zwischen Menschen und Dingen wandeln. Und auch das muss man Albert Lang lassen: wo er auch immer stehen mochte, er befand sich stets in guter Gesellschaft.

So auch bei Lugo. Dieser war nun allerdings in sich gefestigter als Albert Lang. Er traute seiner eigenen Anschauung mehr als dieser und schöpfte daraus den Mut, sich in seiner Beschränkung, auf eigenem Grund und Boden zu halten und zu vertiefen. Es ist gut, gerade jetzt an ihn zu erinnern. Er ist zwar erst seit wenigen Jahren aus dem Kreise der Lebenden geschieden. Allein er hat nie zu denen gehört, um die sich ein grosses Geschrei erhob; und so ist allerdings Gefahr vorhanden, dass im Drunter und Drüber der unerquicklichen Tageskämpfe vergessen werde, dass er war und was er war. Man versenke sich nur in sein Bildnis: ist das nicht die Seele eines deutschen Künstlers, die uns daraus anspricht? Man versenke sich in seine Landschaften: ist darinnen nicht eine eigene, grosse Anschauung und Form? Ist ein Blatt wie der Steindruck, der einen Schäfer mit seiner Herde darstellt, nicht gross empfunden und erfüllt von einer sicheren, reinen, vollen Rhythmik? Sagt es nicht mit wenigen, schlichten Strichen ebensoviel wie ein Millet? — Ohne Zweifel: unsere deutsche Kunst, wie sie in München ihre Herberge fand, ist unendlich viel reicher als sich die Schulweisheit mancher träumen lässt, die sich nicht erheben können über die Zäune ihrer theoretischen Spezialitäten. Um Emil Lugos Lebenswerk werden sie nicht herumkommen.

Hans Thoma, ein Nachfolger Courbets, mit dem ihn ganz sicher eine nahe Stammverwandtschaft verbindet — von Bernau nach Ornans ist ja gar nicht weit — hat

auf der Jahrhundert-Ausstellung eine gewisse Rechtfertigung erfahren. Wir sahen freilich nur solche Werke von ihm, die entstanden, ehe er abgelenkt wurde von der seinem Genius bestimmten Bahn. Die übermässig naiv-tuende Pose des Kalenderbilder-Illuminators und deutsch-tiefsinnigen Symbolikers hat ihm in den ersten anderthalb Jahrzehnten seines Schaffens noch nicht das Konzept verdorben. Er gibt sich zwanglos als der echte Idylliker, der langsam umhertastend die malerischen Mittel zur erschöpfenden Darstellung seiner Träume sucht. Erst ist er noch ein bäuerlicher Autodidakt, der aber schon mit der unbehilflichsten Technik Eigenes zu sagen weiss, dann lernt er unter Schirmer die landschaftliche Anschauung etwas freier und reicher vortragen, Paris und Courbet geben ihm mächtigen Aufschwung, und endlich gelangt er im Wetteifer mit Leibl, Trübner, Lugo zu einem vollgültigen Ausdruck seines Wesens. Leider hat auch er diesen Faden nicht konsequent fortgesponnen; und wenn er sich gleich niemals herbeigelassen hat, niederen Instinkten zu schmeicheln, so hat er doch literarischen Nebentendenzen Macht über sich gegeben, die, als nicht aus dem Geiste rein malerischen Formens entsprungen, im Grunde ebenso unkünstlerisch sind als die Novellistik der übrigen. Die einzelnen Stationen dieses anfangs so glücklichen Entwickelungsganges werden repräsentiert durch merkwürdige, bäuerlichrassige Anfängerstücke, wie der „Rauchende Mann“ unter Tannen, das Bildnis von Mutter und Schwester, dann das „Bauernhaus“, das an gleichzeitige Entwürfe Defreggers erinnert, die wundervollen Landschaften vom Oberrhein („Waldshut“, „Lauffen“) und die grossartigen Schwarzwaldbilder mit Rinder- und Ziegenherden aus der Zeit um 1870 herum, die wohl seine ausserordentlichsten Würfe darstellen. Köstlich ist das gelbliche Abendleuchten in dem Bilde „Oberrhein bei Säckingen“, der „Wasserfall“ mit den badenden Knaben. Der Einfluss des Courbet ist am offensichtlichsten

in breit hingesetzten Versuchen wie „Raufende Buben“ und „Des Künstlers Frau in der Hängematte“. Dass sich der Idylliker des Interieurs in Thoma, wie er in der „Näherin“, „Sonntagsfrieden“, „Lesende Frau in der Stube“ vielversprechend sich ankündigt, nicht ebenso malerisch emporgerafft hat wie der Landschafter, ist sehr zu bedauern. Dagegen ist Thoma als Bildnismaler zu Zeiten recht hoch gestanden (Porträt Bayersdorfers von 1873); sicherlich hat ihn dabei Leibls Vorbild gefördert, wie denn überhaupt das Bildnis und Figurenbild der Tummelplatz war, auf dem sich damals mit Vorliebe die Kräfte derer übten, die, von der glücklicheren französischen Kultur angeregt, in edlem Wetteifer bestrebt waren, die heimische Tradition zu reicheren malerischen Ausdrucksmitteln organisch fortzuführen.

Hans Thoma besass das von Haus aus, was Leibl sich erst wieder erringen musste: das ursprüngliche Verhältnis der Rasse zu der Erscheinungswelt. Indem er sich dann bemühte, die technischen Ausdrucksmittel für diese seine innere Welt zu erringen, verlor er diese Welt — wie sie der Bauer ja zumeist verliert wenn er erst einmal in der neuzeitlichen Zivilisationsmechanik umgebuddelt wird — und es blieb ihm dann wohl gar nichts mehr anderes übrig als mit der Technik nun einen angelernten, literarischen, romantizistischen „Inhalt“ auszudrücken. Seine stärkste Zeit ist die, da er noch ungebrochen war an Rasse und Instinkt und zugleich schon durch Courbet und Leibl über reiche Ausdrucksmittel verfügte.

Am 6. Februar des Jahres 1906 ist Karl Haider 60 Jahre alt geworden. Als er am Tage vorher zu Schliersee in seiner Einsiedlerwerkstatt Feierabend machte und den Pinsel aus der Hand legte, da hatte er das Selbstbildnis vollendet, das bei einer Gesamtausstellung seiner Schöpfungen zu München im Kunstverein im Kreise seiner Werke stand. Es ist wie ein Bekenntnis, dies Selbstbildnis, wie ein mannhaftes, mutiges

Bekenntnis. Dieser Mann und dies sein Werk, das um ihn her steht, auf leuchtenden Tafeln, ist so anders als alles, was man so im oberflächlichen Geplausch des Alltags als „moderne Kunst“ und „moderner Künstler“ zu beklatschen pflegt! Aber Mann und Werk sind eins, und da sie das sind, haben sie recht, beide, der Mann und sein Werk! Und wenn sie nicht in unsere Theorien passen, so müssen unsere Theorien weichen. Denn dieser Meister und sein Werk werden uns nie und nimmer den Gefallen tun, von ihrem so klar verbrieften Recht zu lassen. Jetzt weniger als zuvor; denn wer möchte noch leugnen, dass gewisse „moderne Theorien“, die alles Kunstschaffen über einen Leisten schlagen wollten und uns so jammervoll verarmten, durch die Berliner Jahrhundert-Ausstellung bedenklich ins Wanken gerieten?

„Ich, Karl Haider, bin ein Münchener, ein Altbayer,“ so sagt uns das Bildnis, so sagt uns das Werk dieses Sechzigjährigen, „ich habe die Anschauung eines Mannes, der herbe Berglüfte atmet, der von Kindheit das berauschende Funkeln klarer Bergesfarben in sich trank, der mit den kernigen Leuten seiner Heimatberge lebt, der eins ist mit diesen Leuten, mit dieser Heimat, mit diesen Bergen, Farben und Lüften und all dem unsäglichen Glück, das ihnen innewohnt, denn so wie ich es sehe, sehen kann, sehen muss, ist das ein Glück, eine Vollkommenheit, ein grosser, reiner Einklang.“ Haider überzeugt uns unbedingt davon, dass er die beglückenden Visionen, die in seiner schöpferischen Seele aus jener inbrünstigen Versenkung in die Heimatwelt gezeugt werden, restlos zur Darstellung bringt, so dass wir sie vor seinen Bildern mitempfinden. Damit ist erwiesen, dass er ein Künstler im vollgültigen Sinne des Wortes ist, damit ist erwiesen, dass die Darstellungsmittel, deren er sich bedient, um uns zu Teilnehmern an seinen beseligenden Visionen zu machen, dass diese echte malerische

Kunstformen sind. Daran ist nichts zu markten und nichts abzuhandeln. Und wenn einer daher kommt und schreit: die „Modernen" malen doch eigentlich ganz anders in Paris, Glasgow, in Dachau, in Berlin W, so wird damit nichts dargetan, als dass andere hier und anderwärts auch anders malen. Karl Haider ist aus München; und ehe nicht der Nachweis geführt wird, dass die Bayern, die Süddeutschen, dass wir Deutschen überhaupt an sich eine minderwertige Sorte seien, solange muss man Haider höher stellen als alle die, welche, der Suggestion modischer Schlagwörter allzu nervös erliegend, französische oder britische Malrezepte annahmen, ohne durch deren Anwendung jemals unserer Seele ein künstlerisches Erlebnis, ein Fest des Schauens zu bereiten. Und das gilt doch für fast alle die, welche man bisher als die „Einzig-Wahren" unter den Modernen den bodenständigen, rassigen, formenstarken, wenn auch oft ins Kleine beschränkten Meistern im Sinne Haiders gegenüberstellte. Das muss man jetzt bleiben lassen, nachdem man die Jahrhundert-Ausstellung gesehen hat.

Haider erweckt in uns die Anschauung seiner bayerischen Vorberge mit allen Erlebnissen, mit allen innerlichen Beglückungen und berauschenden Träumen, die ihm während des versunkenen Schauens durch Herz und Blut wogten; will sagen: er baut daraus eine allgemein gültige Kunstform ebenso gut und ebenso überzeugend wie der Japaner. Vor einem guten japanischen oder chinesischen Blatte haben wir den festen Glauben unbedingt wahrer Anschauung und ein festliches, beglückendes Erlebnis, obwohl wir keine Japaner, keine Chinesen sind und nie in deren Heimat waren. Ebenso erhebt ein Karl Haider seine heimatlich bedingte Anschauung zur Allgemeingültigkeit. Damit erlangt er einen Rang über dem „Heimatkünstler", der nur für die Leute „daheim" verständlich ist.

Der Künstler kann das nicht alles aus sich haben. Er

muss, wenn er auch als „Autodidakt“ gilt und immer als ein „Besonderer“ für sich war, doch in einer Tradition stehen, die ihm zubereitete und verfeinerte Darstellungsmittel reichte. Es ist sehr schwer, diese Überlieferungs-Zusammenhänge bei Haider aufzufinden. Er selbst ist sich ihrer offenbar nicht bewusst. Er berührte sich gelegentlich mit Thoma — in seinen schwächsten Augenblicken nämlich, wenn er hart und glasig hingestrichene, unglaubhafte Figuren mit allegorisch-symbolistischer Poëterey auf seine paradiesischen Fluren hinaufzwängt, — er hat vor allem die alten Meister studiert: die kleinen, miniaturhaften, landschaftlichen Kleinodien, die durch die Fensterausgucke altniederländischer, prärafaelitischer, altdeutscher Schildereien hereinleuchten, zwischen den Köpfen und Körpersilhouetten der Heiligen unser taumelndes Auge auf eine köstliche Weide führend; aber vielleicht war es doch ein kurzes Zusammengehen mit Leibl und seinem Jugendkreise, was ihn am meisten stärkte! Man denke an das Porträt seiner Gattin von 1875, das übrigens unbedingt auf die Jahrhundert-Ausstellung gehört hätte! Das Meergrün des Kleides wird ganz ähnlich durchmoduliert nach Grau und Schwarz und ganz ähnlich gegen Weiss und Braun „kontrapunktiert“ wie in Trübnerschen Versuchen aus jenen Tagen.

Doch am nächsten möchte ich den reifen, sicheren Landschafter Haider zu dem Leibl des „Kirchenbildes“ stellen. Hier wie dort eine an den alten Meistern herangepflegte rhythmische Durchdringung des Kleinsten mit malerischer Form. Das scheint zuerst willkürlich; aber je länger man hin- und herwandert zwischen den fast ornamentalen Kleinformen, aus denen sich die Grossform des meisterlichsten aller Leiblschen Meisterwerke aufbaut, und den ebenso beinahe ornamentalen Details, aus denen ein echter Haider gleich wie ein Gobelin sich zusammenwebt, so wird man empfinden, dass die beiden doch irgendwie zusammengehören. Wo Haider gelegentlich freier arbeitet,

da berührt er sich sogar mit Seurat und Signac mit den Pointillisten. Es gibt Herbstwälder von Haider, deren Laubwogen ein ungeheures Grün als Masse und Einheit suggerieren und die sich dem genäherten Auge in eine Unzahl „lebender Punkte" auflösen, in Zellen von Braun, Gelb, Grau und vielerlei Zwischenstufen. Er hat doch wohl mehr gelernt und aus den Traditionen aufgenommen als er denkt. Aber er hat es immer den Zwecken seiner Seele und seiner Rasse untertan gemacht: er ward nicht ein Knecht des Erlernten wie so viele „Nichts-als-Moderne", bei denen das Angelernte das Eigene und Angeborene ganz auflöste, vorausgesetzt, dass es überhaupt da war.

Allzu bereitwillig und allzu unterwürfig war Haider nur gegen die poetisierenden Zeitströmungen, die auch alles das verschuldet haben, was an Böcklin und Thoma sterblich ist. Sie haben Haider verführt, Figuren wie „Abziehbilder" in seine vollendet schönen Landschaften zu stellen: unorganisch und — ganz überflüssig. Die Landschaften Haiders an und für sich sagen alles, was er zu sagen hat; alles was darüber hinausgeht, ist unnötige Beredsamkeit. Man geht mit dem Auge immer um die Figuren herum, damit man sich dahinter an der berauschenden Ferne delektieren kann. Und wie merkwürdig: nur wenn er solche überflüssige Gestalten bringt, ist Haider ein schwacher Figurenmaler. Sonst ist er auch im Figürlichen ein ganzer Mann, immer Künstler, oft ein grosser Künstler. Den Bubenkopf, den Weigand besitzt, macht nur ein Meister. Das ist ersten Ranges. Seine Zeichnungen nach Typen aus dem Volksstamm seiner heimatlichen Berge sind zum Teil grossartig in der prägnanten, fast monumentalen Ausprägung des Rassigen. Weigand hat eine Zeichnung von Haiders Hand, die lange für einen Leibl ging, auf der auch genaue Kenner Leibls Signum nicht beanstandet haben. Und monumental ist Haider auch in der Landschaft. Wäre er gross geworden in einem Volke, das eine

Kenner-Aristokratie seit so und so viel Generationen besitzt wie Frankreich, er würde als Landschafter bei den Besten seiner Zeit stehen. „Über allen Gipfeln ist Ruh" heisst eines seiner Bilder. Ich finde es als Bild nicht minder vollendet wie die Verse Goethes, die im Titel anklingen, als Dichtung.

Wie alle Künstler dieser Gruppe ist auch Edmund Steppes, ihr jüngster, vorwiegend Landschafter. Wo er versucht, über dieses Gebiet hinauszugehen, indem er Figuren, womöglich lebensgrosse, in harten, schweren Lokalfarben in seine leuchtenden, oft duftigen, stets nuancereichen Landschaften hineinzwingt, da wird er ebenso unorganisch wie Haider. Wo Steppes hingegen als reiner Landschafter auftritt, da ist er unter allen Umständen fesselnd, selbst wenn er die Herrschaft über die koloristischen Details verliert und mehr zusammenhangslos von den grossen Eindrücken stammelt, als sie einer inneren Gesetzmässigkeit untertan macht. Er wagt oft zuviel; und das muss ihm eher zur Ehre als zum Tadel gereichen, zumal in einer Zeit, da die Landschafter immer weniger wagen. Sein Stil, seine Form ist geboren aus dem grossen Leuchten der Lüfte seiner heimatlichen Hochebene; selbst im Schatten und Halbschatten glüht dieses Leuchten noch von der Untermalung aus durch die Dunkelheiten, und im freien Lichte entzündet es sich zu prangendem Feuer. Er hat sich dabei naturnotwendig der Technik der Farbenzerlegung genähert. Ein grosser Karton, für Fresko gedacht und „Adagio" betitelt, zeigt die Elementarfarben in kleinsten Flächen aufgetragen und versetzt mit hellen Zellen, wodurch ein funkelnder Glanz entsteht, der von den breit gezogenen, wellenartigen Formen der Zeichnung wundervoll getragen wird. Überhaupt sind die zeichnerischen Formen in seinen besten Bildern offenbar aus dem farbigen Organismus geboren; Steppes koloriert nicht die Zeichnung, sondern aus der farbigen Vision leitet er die

Konturierung und flächenmässige Einteilung ab. So treten aus der Melancholie zweier dunkler gehaltener Landschaften die eminent ausdrucksvollen Formen alter, wetterzerwühlter Baumriesen als die letzten äussersten Ausdruckswerte der Gesamtstimmung wuchtig hervor. In anderen Bildern konzentriert sich der Ausdruck in den Arabesken der Wolken, in einem sogar in den grazilen Formen weidender Rehe. Der Art des Courbet stehen Bilder wie „Herbstklänge" und „Vogesen" recht nahe durch die sonore Fülle der leuchtenden Skala namentlich in den Halbschatten. So gewinnen wir als Gesamteindruck den eines mit kühner Unmittelbarkeit vor die Natur tretenden, nach eigener Weise sich mit ihr auseinandersetzenden Künstlers von starker Empfindung und frischen, unverbrauchten, wenn auch noch schwankenden Ausdrucksmitteln.

X. HEINRICH ZÜGEL.

Heinrich Zügel ist einer der wenigen, welche das in grosser Zeit Errungene fortbilden und heute noch weiter vermitteln. Ein Überblick über sein gesamtes Werk erweckt Bewunderung für die Spannkraft dieses Meisters, der wie ein unersättlich nach Erkenntnis lechzender Jüngling in die Wunder der Natur vordringt, immer weiter, immer tiefer. — Denn das ist es, worauf bei einer Wertung Zügels das Schwergewicht ruht, das ist es, was ihm eine ausserordentliche Bedeutung sichert: das Erforschen, das Ringen um neue „Gesichte", neue Anschauungswerte, neue „Methoden" malerischen Erfassens und um ein innigeres Verstehen der Natur, des Animalischen, der Vegetation, der Landschaft und ihrer lebendigen Seele. Er hat uns einen Schritt tiefer hineingeführt in diese Heiligtümer, nicht als Empfindende und Poeten, sondern als Sehende und Darstellende. Er hat unsern Besitz an Vorstellung bereichert, indem er uns am Tier und im Verhältnis des Tieres zur Natur neue

Formen, neue Farben, neue rhythmische Bewegungswerte erkennen lehrte. Drum wenden wir unsere Aufmerksamkeit unwillkürlich viel lebhafter auf die kleinen, intimen Arbeiten, in denen er eben ganz als Erforscher neuer Vorstellungswerte erscheint. Man hat den Eindruck, dass Zügel selbst seine Werke nach diesem Grundsatz einschätzt, dass er fast ein wenig unlustig darangeht, seine Bilder in grosse Formate, ins Galeriemässige auszuarbeiten, dass er selbst in der prima vista im heissen Drange des Erlebnisses hingeworfenen Impression den Höhepunkt des schöpferischen Ganges fühlt und ehrt. Was darüber hinaus zum „fertig gemachten" Bilde im landläufigen Sinne führt, ist ihm wohl selbst weniger wichtig und wird sicherlich der richtenden Nachwelt nicht das Wesentliche an Zügels Wert sein, so wenig wie wir heute Menzel nach seinen fridericianischen Historien einschätzen. —

Je mehr man sich in das Schaffen Zügels vertieft, je mehr man sich hineinlebt in die rhythmische Gravitation seiner farbigen und linearen Werte, umsomehr erkennt man, um wie viel „monumentaler" er in seinen kleinen Impressionen ist und wie seine grossen Bilder nichts sind als „Vergrösserungen" der kleinen, in denen die Werte nicht gesteigert, sondern nur verdünnt, weniger konzentriert auftreten. Auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung, aber auch anderwärts sahen wir in neuerer Zeit kleine, bescheidene Studien, die aus einer früheren Schaffensperiode Zügels stammten. Sie sind von einer darstellerischen Meisterschaft, die uns selbst bei einem Zügel verblüfft. Er fasste weniger das Tier in seiner Einheit mit der Natur, sondern er nahm die Einzelerscheinung des Tier-Individuum scharf aufs Korn. Aber so sehr er dabei auch ins Detail ging, so hat er, vornehmlich in der malerischen Wiedergabe der Wolle, eine geschlossene koloristische Form gefunden, die viele seiner späteren Arbeiten vermissen lassen. Allein man sieht an diesen älteren Studien, am erstaunlichsten bei einem Karton

seinen frühen Versuchen am besten, warum Zügel so viel für die Bereicherung unserer Vorstellungswelt tun konnte. Er sah von jeher ungewöhnlich voll, reich, plastisch und farbig, und seine Hand gehorchte seinem Blicke fast automatisch. Und was tut einer Nation, die in religiösen Zänkereien, gelehrtem Formelkram und schulmeisterlichem Schematismus ihr Erbteil an sinnlicher Vorstellung fast eingebüsst, nötiger, als solche Meister, die ihr wieder ein Kapital an Vorstellung, an Wissen um Form und Farbe erringen und sie erziehen zum Sehen!

Zwar, auch heute malt er noch, „wie er es sieht". Aber er sieht nicht mehr so tief und reich als damals. Er hat von seiner Harmonie zuviel verloren an den Allerwelts-Pleinairismus, die kosmopolitische „moderne" Malschablone. Er sieht wohl an geheimnisvollen, seltenen Sonnentagen zuweilen den „grossen Pan". Dann tritt, wenn auch im engsten Rahmen, die Grösse, das Pathos des Animalischen in echter Monumentalität vor uns hin. Es erscheint zuerst fast lächerlich, einer Skizze wie „Ein schwüler Tag" Monumentalität zuzusprechen. Und doch gewinnt das kleine Bild Grösse, wenn man es länger auf sich wirken lässt und die schwüle Spannung empfindet, die hier durch ein rhythmisches Ineinanderweben von ungezählten Bewegungsmotiven bis zur äussersten Intensität gebunden ist. Das Bildchen ist wie „geladen" mit Bewegung. — Was Segantini mit homerischer Beredsamkeit von den Höhen nah den Firnen aussagt, das verkündigt Zügel von den schwülen, leuchtenden, fruchtbaren Tiefen: die grosse Majestät des Tieres, das da mächtig schreitet, geruhig weidet und trinkt, das brünstig schweift und kämpft, gewaltig zeugt und mütterlich nährt.

XI. MORITZ WEINHOLDT.

Als Moritz Weinholdt im Jahre 1905 in jungen Jahren gestorben war, da veranstaltete man in München eine Ausstellung seines Nachlasses. Er stand wie ein ernster, stiller

Schatten in der pleinairistischen Menge, er zeichnete eine grosse, herbe Linie hinein, sicher, unbeirrt, ungemacht und doch nicht ohne Feierlichkeit. Man wird sich wundern, wenn man seinen Kohlenzeichnungen eine sorgsame Betrachtung widmet. Man wird dann sehr bald erkennen, dass Weinholdt zeit seines kurzen Lebens nicht entfernt seinem vollen Werte nach gewürdigt wurde. Da sind gleich ein paar kleine Aktstudien in Kohle-, Rötel- oder Federzeichnung, unter die man, wenn sie etliche hundert Jahre alt wären, einen ganz grossen Namen unbedenklich schreiben könnte, so fabelhaft ist darin die Körperform „verstanden", so einfach, zielessicher und voll im Ausdruck ist das alles hingesetzt; der „Bogenschütze", eine lebensgrosse Kohlezeichnung auf Leinwand, der grosse Karton „Schiffzieher": jeder Zoll monumental! Eine Monumentalität, wie sie der späte Liebermann in seinen genialsten Stücken malerisch-vollkommen aufgebaut hat. Gemeiniglich wird von „Monumentalität" geredet, wenn ein Bild ungewöhnliche Format- und Figurenabmessungen aufweist. Hier aber ist bis ins Kleinste hinein alles ins Grosse vereinfacht, ins „Absolute" — um noch einmal mit Goethe zu sprechen. Man hat Meunier in allen Sprachen und in allen Tonarten gepriesen als denjenigen Meister, welcher die „Monumentalität der modernen Arbeit" zurerst vollgültig erfasst habe. So sehr ich mich immer bemühe, durch schuldige Devotion vor allem Ausländischen mich als guter Deutscher und gebildeter Mensch zu legitimieren, so muss ich in diesem Falle doch bekennen, dass mir keine Arbeit Meuniers an diesen Karton heranreicht. Nur Hodler, der prachtvolle schweizerische Monumentalist der neuen malerischen Form, scheint mir noch weiter gelangt zu sein, weil er eben auch in der Farbe die Bahn zum gross-vereinfachten, architektonisch-rhythmischen Flächenaufbau beschritten hat. Weinholdt war in der Farbe noch schwankend und nur erst bei Versuchen angekommen.

Da hing z. B. eine kleine, kaum halbfertige Ölstudie, der sich eine Reihe anderer Skizzen und Zeichnungen zyklisch anzufügen scheint; das Thema heisst: „Musterung". Schon im Thema verrät sich der Instinkt, der sichere Griff des Monumentalisten. Gibt es für ihn im modernen Leben überhaupt einen „Stoff", der an Grösse, Allgemeingültigkeit, Reichtum der Motive und Ansatzpunkte für die grandioseste Formenentfaltung auch nur annähernd an diesen heranreicht? Die jugendliche Vollkraft des Volkes, Scharen nackter, in kraftvollster Blüte stehender, wehrhafter Männer; und diese nicht willkürlich zusammengelaufen, sondern alle von dem einen ganz bestimmten Gesetze bewegt, alle einer grossen Idee unterstellt; und zwar einer modernen Idee! Es ist der Stoff für den modernen Monumentalisten! Man kann sich nur höchlich verwundern, wie unsere Maler und leider auch unsere Bildhauer immer wieder auf antike, für uns abgestorbene Motive zurückfallen, da uns doch unser heutiges, modernes, lebendiges Leben einen solch grossartigen Stoff darbietet, den aufs äusserste auszubeuten die griechischen Künstler sich nie und nimmer versagt hätten! —

Weinholdt ist der Erste, der das verstanden hat. Ihm ist die „Musterung" nicht als ein Vorwand zu Freilicht-Aktstudien erschienen, sondern er fasste sie in ihrer grossen Form — und damit eben auch in ihrer Bedeutung. Die unüberlegte Behauptung, dass dergleichen Schilderungen im modernen Kulturmilieu, mit modernen, von der Arbeit deformierten, groben Körpern unschön und unmonumental ausfallen müssten, widerlegt er sofort, indem er eben als echter Maler an die Sache herantritt. Das grosse, echtmalerische Sehen, das alles reduziert auf die grossen rhythmischen Werte der Flächentektonik, das kein zufälliges Detail wahrnimmt, kennt diese kleinlichen Bedenken nicht. Man ist wirklich überrascht, zu sehen, wie sehr Weinholdt, offenbar ganz unbewusst, der Art des Marées nahe kam! —

Schon wie er die beiden Akte im Vordergrund in eine fast feierlich-ausdrucksvolle Parallele setzt — und wie er zu dieser Parallele im Vordergrunde eine zweite im Hintergrunde anklingen lässt: die beiden halb Entkleideten, welche mit genau konformer Geste nach unten langen, sich die Schuhe zu lösen: das ist echt Marées. Wie er so durch die einfachsten Parallelismen den Eindruck der Allgemeingültigkeit, Regelmässigkeit, des Typischen hervorruft, das deutet auch auf sicheren Monumentalinstinkt. Überdies sind die Akte ganz ähnlich in ihrer rhythmischen, architektonischen Struktur gesehen wie bei Marées. Freilich ist es nötig, bei Weinholdt viel mehr noch als bei Hodler eine starke Einschränkung zu machen; es mangelte ihm durchaus die hohe Kultur, die Marées zum ersten Stilisten seiner Zeit erhob. Weinholdt blieb daher im Naturalismus befangen. Allein das darf nicht hindern, anzuerkennen, was der Anlage nach in ihm lebendig war. Moritz Weinholdt, obzwar ein Frühvollendeter, ist einer von denen gewesen, welche uns untrüglich Zeugnis ablegen, dass die deutsche Kunst noch einen grossen Weg zu grössten Zielen zurückzulegen die Kraft und das Recht hat! Es ist gerade der Maler Weinholdt, der uns zuflüstert: ich hätte euch mit manchem echten Gut beglückt, wenn ihr mir ein klein wenig Teilnahme erzeigt hättet. — Der Kopf eines zarten blonden Knaben mit breitem Spitzenkragen und der eines kränklichen, bleichen kleinen Mädchens sind von einem ungewöhnlichen malerischen Einklang, sie sind Form geworden und in sich zu einer gewissen Harmonie abgestuft, die gegen Leibl etwa gemessen, noch primitiv erscheinen mag, aber als eine besondere „Harmonie Weinholdt" respektiert werden muss. In seinem Selbstporträt und in seinen landschaftlichen Versuchen zeigt er sich dann auf dem Wege zu ähnlichen Zielen, wie sie Dagnan Bouveret und Bastien Lepage vor Augen standen. Diese beiden Pariser waren ja in den

80er Jahren die Abgötter der besten Münchner Jugend. Es ist jedoch ganz offensichtlich, dass Weinholdt darüber hinaus gekommen wäre, um in einer Synthese seiner zeichnerischen und seiner koloristischen Form endlich zum Stil zu kommen. Das zeichnerische und koloristische Prinzip zusammenzuarbeiten, das war es offenbar, was ihm ungeheure Schwierigkeiten bereitete. In seinen Bildern läuft ihm die Farbe noch auseinander; die Zeichnung hätte ihr den mangelnden Halt gegeben. Aber es ist enorm schwer, für eine zeichnerische Grösse, wie sie die besten Blätter Weinholdts verraten, eine gleichwertige Farbenverteilung und -architektur zu finden, und dann beide auch noch miteinander zu versöhnen. Das läuft letzten Endes auf das Problem Marées hinaus. Es ist ganz merkwürdig, wie sehr Weinholdt in seinem Geschick und in seinem Wesen an einen anderen, allzufrüh dahingegangenen, allzuwenig verstandenen, allzu leichtfertig übersehenen Vorkämpfer wahrer Bildkunst im Kreise der deutschen Sezessionisten erinnert: das war Heinz Heim! — Aber er ist unvergessen! So wird auch Weinholdt nicht vergessen sein, wenn es einmal gilt, von einer höheren Warte aus zurückzublicken auf die Wirrnis unserer Tage!

XII. HERMANN PLEUER.

Man tut ihm unrecht, wenn man sagt: er schildert die Eisenbahn. Er „schildert“ gar nichts. Er sieht eine Kunstform, er sieht sie in Dingen, aus Dingen heraus, wo sie andere noch selten gefunden haben. Zwar hat auch Menzel die „Berlin-Potsdamer Bahn“ gemalt, sie ist sogar eines seiner besten Bilder; aber er sah die Bahn doch nur als „Landschaft“, fast als „Staffage“ in der Landschaft. Pleuer sieht sie für sich, wenn man so will, als „Stilleben“, und er sieht sie nicht mit dem Auge des Reporters, der nur aufzeichnet, was da alles „los ist“, sondern er steigert seine

Erlebnisse in den Bahnhofhallen, zwischen den Geleisen und Lokomotiven, in den von Qualm erfüllten Hallen zu allgemein gültigen Formen, die auch auf den eine erhebende Wirkung tun müssten, der nie eine Eisenbahn gesehen hat — so wie die Heiligenbilder der grossen Alten auch auf den Modernen wirken, der niemals religiöse Erlebnisse jener Art gehabt hat. — „Sehen ist alles", so lautet das grosse Wort des Hans v. Marées, so sagte auch Maupassant und fügt hinzu: „Man muss den Dingen eine neue Bedeutung abgewinnen, die noch keiner gefunden hat, und muss versuchen, sie auf eine persönliche Art auszudrücken. Wer mich mit der Schilderung eines Kieselsteines, eines Baumstumpfes, einer Ratte, eines alten Stuhles in Erstaunen setzt, befindet sich sicher auf dem Wege zur Kunst."

Pleuer setzt uns in Erstaunen. Seine Lokomotiven sind grosse mythische Personen, sie sind Geschwister der Drachen, der Wasserfrauen Böcklins und Schwinds; die schwarzen, wirr gekreuzten Geleise rinnen durch Schnee und grauen Kot wie rätselhafte, gefährliche Schlangen, seine Rauchschwaden, oft durchleuchtet von geheimnisvollen Röten, sind Nebelriesen, gestaltlos und doch übermenschlicher Kräfte voll. Ohne altertümelnde Märchenerzählerei, ohne billige Symbolisterei schöpft er aus dem alltäglichsten Alltage das Grosse, Ewige, Allgemeingültige durch nichts als durch malerische Formung, durch die rhythmischen Wogen und Stufen des Lichtes. Es ist gar nichts dazu phantasiert, nichts „hineingeheimnisst", nichts allegorisch unterstrichen: so wie er es erlebt, so stellt er es dar — aber er erlebt es gross, sein Auge ist nicht nur eine reflektorische Platte für Sinnesempfindungen, sondern ein schöpferisches Organ. „Maschinenputzer" nennt er ein Bild. Vor zehn Jahren, als man in Berlin zur Ausbeutung der damals grassierenden sozialistischen Sentimentalität einen literarischen Sozial-Naturalismus nach ausländischen Mustern managerte und zu diesem löb-

lichen Zwecke auch einen „sozialistischen Naturalismus" in der Malerei brauchte, da würde man an diesem Bilde gerühmt haben, wie es mit ungeschminkter Wahrhaftigkeit den russig-schweissigen „Kampf ums Dasein" im Lokomotivenschuppen aufdecke. Man hätte über dieser „modernen" Tendenz das Künstlerisch-Wesentliche gar nicht bemerkt: wie sich das Phantom mit ehernen Gelenken aufbaut als ein Gewebe von farbigen Zellen, als ein prachtvolles Tier mit gleissenden Schuppen, die schillern vom Schwarzblau bis ins Vergissmeinnicht- und Graublau, vom Braunrot ins Himbeerrot, Lila, Orange, Oliv, Gelb, Weissgelb und noch in den Flecken höchster Helligkeit, im „Weiss", geädert sind wie seltsame Schmetterlingsflügel, wie mit einem traumhaften Wiederaufleuchten aller jener Farben, die im „Weiss" gleichsam reflektiert und rekapituliert werden. Dahinter ein prachtvolles Smaragdgrün, das den ganzen Zauber des mittaglichen Sommerwaldes in die schwarze Höhle zu flammen scheint; nach rechts ein kalter Einblick in kahle Räume. In dem Bilde „Bahnhofshalle" sehen wir, wie die Dampfsäulen aufsteigen vor dem Tore, gleichsam Schicksalsgötter über den kleinen Menschen im dunklen Hause. Und diese gespenstig-schicksalsschwere Bewegung ist erzeugt durch weiter nichts als durch den Zellenbau des Farbenkomplexes. Eine Bewegung soll zur malerischen Form bezwungen werden, nicht ein Feststehendes. So auch in dem Strassenbild „Königsbau": das unheimliche Bewegungsprinzip des modernen „Verkehrs", der Tausende zusammenführt zu Fuss und zu Wagen, wer weiss woher, und Tausende auseinanderführt, wer weiss wohin? Diese Rhythmik des Verkehrs ist hier das Thema eines verdüsterten schaurigen Traums, in dem die Einzelform untergeht und nur ein grosses, hohles Wogen hin- und widerbrandet.

Seltsam mythisch auch, wie bei ihm der Mensch zur Maschine steht: der behende Knirps, der das fauchende Un-

geheuer pflegt und streichelt und füttert und nützt. Und weil er es nützt, ist auch er ein Dämon: die Gestalten halb nackter, russgeschwärzter Arbeiter in den Maschinenhallen stehen da wie Gruppen homerischer Helden. In seinen Bildern dieser Art ist ein Ansatz zur Monumentalität; wie er die nervigen Leiber zu den Säulen und Bogen der Architektur stellt, daran könnten Marées und Puvis Freude gehabt haben. Wie er es vermeidet, sie in genrehaft-überdeutliche, stofflich interessierende Beziehungen zu den Maschinen zu setzen, das ist wahrhaft künstlerisch und gross empfunden. Immer ist das Allgemein-Menschliche zum Aussermenschlichen, Unmenschlichen in Kontrast gebracht; sie waschen sich, sie halten Rat, sie rüsten sich zum Tun, sie kommen, sie gehen: sie tun und lassen, was Menschenwerk war und ist von Anbeginn der Dinge. Und selbst wenn sie sich an der Maschine zu schaffen machen, so geschieht das in einer Art, wie als ob sie mit dem Ungeheuer plauderten — und in der Tat plaudern die Leute mit ihren Dampfrossen und Maschinenungeheuern, wie sie mit Pferden und Hunden plaudern, wenn sie sie füttern und putzen. Aber dergleichen erfassen und durch malerische Mittel und Formen zur Empfindung zu bringen, das ist es, was den Künstler macht!*)

*) Um dieses Prinzipes willen, das die Gewinnung einer Kunstform aus den Lebensmächten unserer Zeit inauguriert, sind hier die Abschnitte über Pleuer und Weinholdt eingeschaltet, auch sonst gelegentliche Bemerkungen. Der Verfasser ist sich bewusst, dass auch das Schaffen anderer hervorragender Künstler der jüngeren Generation, z. B. Uhde, Slevogt, Langhammer, Corinth, v. Kardorff, E. R. Weiss, W. Püttner, Leo Putz u. a. zum gleichen Zwecke Material geboten hätte. Da aber der Zweck des Buches kein historischer ist, ward hier solchen Individualitäten der Vorzug eingeräumt, die noch weniger beachtet worden sind. Es soll eben dargetan werden, wie wichtig die „unbekannte Kunst" zum Verständnis der Formentfaltung in Deutschland sei.

IX. HANS VON MARÉES.

Heute war ich wieder in Schleissheim. — Das flache Land umher ertrank im Licht. Von dem blau starrenden Gewölb, auf dem die schneeig geballten Wolkenhaufen sich ründeten, schoss die Klarheit hernieder in unendlichen, zitternden Sturzwellen und schlang alles in sich hinein. Es war, als ob sich die Feste ringsum lösen sollte im Licht, als ob die Schollen in blanken Gluten aufschäumten und als ob die Wipfel der im Lichtfieber bebenden alten Bäume in Feuergarben zerspritzen müssten. Silberweiss prallten die Wände des Dachauer Schlosses durch das Blau vom Höhenzuge her, der wie ein dicker, heisser Schmelz auf dem stählernen Horizonte stand. Das flache Moos kam dahergerollt, ein Feuerteppich, gewebt aus Grün, Braun, Gelb und durchwirkt mit zuckenden Arabesken von Lila und Perlgrau und bestickt mit Glanzgesteinen. Die Sandnarben blinkten auf wie Goldadern und die Bäche rannen wie flüssiges Zinn und betäubten das Auge mit den magischen Blitzen, die von ihren metallenen Wirbeln sprangen.

Da lagen die Gehöfte, weithin, hier und dort, weisse, schweigende Wände, umbuscht von glitzernden Birken und Silberpappeln, überflogen von Taubenschwärmen, die nun mit einem weissen Zucken aus dem Blau brachen, und nun wieder darin untergingen, in dem grenzenlosen blauen Äther, der gen Norden hin das Erdreich bereits in seine Unergründlichkeit hineingetrunken hatte. Da standen, hier und dort, die Gespanne und die Wagen, auf denen sich das Heu auftürmte, Schwung um Schwung, als ob das Licht in Eimern gehoben würde, da gingen mit dem Rechen die Weiber, deren scharlachne Kopftücher wie wandelnde Karfunkel hin- und widerleuchteten, und die Männer in Hemdsärmeln um die schütternden Gäule — alle, all nur bewegte Lichter im ruhigen Licht. Alle Sinne brannten von der Fülle der

Helligkeit und ein Summen war in der grossen Stille, als ob der niederrauschende Flammenäther im Blute sänge, und ein süsser Duft, als ob der brünstige Odem der Sonne durch die Brust woge.

Ich ging durch den alten Gutshof. Unter den kleinen Bäumen drängten sich die jungen Pferde in ihren Pferchen um die Holztröge der Brunnen und ihre braunen Rücken wogten wie ein kastanienfarbener See. Manchmal schob ein Füllen prustend seinen dicken Kopf über die Zaunbalken, öffnete sein bewegliches Maul und fletschte die weissen, grossen Zähne daher. Nun wieherte eins — nun stob die ganze Horde funkelnder Leibermassen dahin; und ich glaubte an die Flammenrosse, die den Sonnenwagen ziehen und an den lichten Zelter meines ritterlichen Schutzpatrons, dessen güldene Hufe die qualmigen Finsternisse der Drachenschlünde zerstampfen und dessen kochende Nüstern den silbernen Morgenodem in die purpurnen Nächte schnauben. Eine Kreatur, schwer beladen mit Glanz, ein leichtfüssiger Träger der lastenden Lichtmassen, schien mir das Pferd. Ich dachte an all die Sonnenhelden, an alle, die uns geweissagt hatten vom Licht und die alle das Pferd lieb hatten und die ritterlichen Reiter auf den gescheckten Hengsten und die Frauen mit den flitzenden Gerten an den straffen Hüften, die sich auf den glanzüberrieselten Rücken der Stuten durch die Schattenwände der Alleen schaukeln. Ich dachte an Velasquez und Rembrandt und an die grüngoldenen Rosse vor dem buntgleissenden Markusdome und ich dachte an die Gischtmähnen des göttlichen Viergespannes, das, in der Meeresbrandung aufbäumend, seine blanken Felle im dunkelgrünen Kristall der Wogen spiegelt und niedertauchend den Ozean mit dem perlmuttenen Glanze seines Sonnenblutes überströmt. —

Ich durchschritt den dunklen Torbogen unter dem alten bayerischen Herrenhause, an dessen Wölbungen meine

Tritte widerdröhnten: und da lag vor mir jenseits des Rasenplanes das barocke Kurfürstenschloss, eine schneeweisse Paste aus Alabaster auf dem kalten Lapis-Schmelz des Äthers. Welches Zauberers Rute war über diesem Palaste, seinem Rasenparterre und seinen erstarrten Bäumen, dass er wie der Glasurzierat eines Majolikatellers dalag, jedes Blatt einzeln und jeder Ast einzeln und jede Zinne für sich, und alles betupft mit den Glanzlichtern der Engoben? — Und wenn das Tor sich auftat, würden nicht die Gestalten aus Meissner Porzellan daraus hervorwimmeln, bebänderte Schäfer und Schäferinnen und Jäger in moosgrünen Röcken und Vogelhändler mit buntbevölkerten, winzigen Goldkäfigen und die hochbeinigen Nymphen mit schwanenweissen Lenden und gedrungenen, rosig gespitzten Brüstlein, gefolgt von schokoladefarbenen, gelbblau-beturbanten Mohren?

Ich eilte um den langgedehnten weissen Flügel des Schlosses in den Park; da schäumte in den rechteckigen Smaragdwannen die gelbliche Röte der Geranien und das Purpurblau der grossen Violen zwischen den zimmtfarbenen, gradgezogenen Leisten der bekiesten Wege und ihr flammender Widerschein mischte sich in das Weiss der verputzten Mauersockel und schwebte zitternd über die grauen Balustraden und über die Steinglieder der barocken Standbilder in den Nischen. Langher kam der schnurgerade Kanal vom gelben Lustschlösschen zwischen den grünen Bastionen der beschnittenen Hecken, über deren Zinnen sich die düsteren Massen der Eichenwipfel herüberwölkten. In seinen trägen Fluten schillerte es metallisch, als ob noch ein verlorener Abglanz darinnen wäre von den vergüldeten Lustbarken, die einst in warmen Nächten durch sie hergezogen kamen und von den raschelnden Raketen, die von ihnen aufgezischt gen das azurne Sterngewölbe und den funkentriefenden Fackeln am Bug und den taumelnden Blicken aus den Augen verwegener Paare. Und wenn ein Fisch mit silbernem Maul in die

Oberfläche stiess, breiteten sich blitzende Kreise langsam wiegend aus, durchkreuzt von den Funkenpfaden der liebestrunkenen Libellen. — Dann bog sich die Wasserbahn wie ein blanker Glassturz über die rosige Quaderschwelle hinab mit bebendem Donner, und wühlte den Weiher auf und schleuderte die schwanken Reflexe von den Wellen unter die tiefen, grünen Dämmerungen der Kastanien.

Da streckten sich die abgezirkelten Laubengänge dahin, in denen die Schatten scharf und schräg hereinsägten und das wuchernde Gras triumphierend die Blütenwedel erhub. Hier war eine Stille, dass der krächzende Aufschrei eines flügelklatschenden Hähers das Herz stocken machte und das gequälte Ohr sich mit einem innerlichen Gesang füllte, als ob die Kiefernforste, deren Harzduft betäubend in die Einsamkeit des Gartens roch, von dem verwehten Schall messingener Hifthörner hallten. Waren sie alle dort draussen, die gespenstigen Jäger und Reiter, auf der Spur des weissen Hirschs, und die bellende Meute? Und schrie jetzt allhie auf grüner Heid der Kuckuck, um sie heimzurufen ins Schloss von Kurpfalz ehe es zerfloss im rasenden Schwalle des Lichts?

* * *

Als man im Jahre 1891 die Werke des Hans von Marées dort hinaus fuhr in das kurpfalzbayerische Jagdschloss, da hoffte man einen unbequemen Lebendigen begraben zu haben in einer königlichen Gruft, so dass sich seine Gefolgsmannen nicht wohl beschweren durften. Eine allgemeine, vaterländische Gefahr schien abgewendet, und die „gebildeten" Deutschen des Gründerzeitalters nahten mit Dankeshuldigungen denen, die sich solch Verdienst erworben. Zwar, der Meister war tot: gestorben als ein 50jähriger am 5. Juni 1887 im mörderischen Rom, das den Romantikern die Heimat, ihm die Einsamkeit gewesen war. Aber sein schöpferischer Geist lebte und schritt ungeheuer daher über die Alpen; es war

nicht anders, als ob der vertriebene deutsche König heimkehre, der echte, der geborene und erkorene, der im Kleinod seines Siegelringes das Zeichen und Urbild deutscher Form trug. Und wie von der Magie des verschwisterten Bluts gebannt, wie Schauende, denen ein innerlich Gesicht aufging, so erkannten ihn die Besten seines Volkes, denen er begegnete, nach und nach, einer um den andern. Im Jahre 1891 standen die Werke des grossen Unbekannten im Münchner Glaspalast zur Schau. Sie wirkten offensichtlich mit überzeugendster Wucht auf das unbewusste, instinktmässige Empfinden derjenigen, die, wenn sie gleich die wenigsten waren, doch als die ausschlaggebendsten zu erachten sind durch das Gewicht ihrer Stimmen. Und Stimme um Stimme erhob sich. Und mehr noch: eine Tat geschah, unerhört in deutschen Landen bis dahin. Konrad Fiedler brachte alle diese Bilder eines Ruhmlosen, von den Fachleuten Verhöhnten, von der Menge der „Gebildeten" gar nicht beachteten in seinen Besitz und machte sie dem bayerischen Staate zum Geschenke. Dass hier etwas geschehen musste, um das Aufkommen einer gemeingefährlichen Sekte von vorneherein unmöglich zu machen, das war allen Wohlgesinnten deutlich. Ging doch schon mehr als ein düsterer Hamlet umher mit versteckt dreuender Geste und forderte zum Vergleiche auf zwischen den Königen, die im Tage herrschten, und dem hoheitleuchtenden, geharnischten Königsgeiste, der da umging in den Klüften und Nächten der deutschen Seele. Dergleichen Menschen wagten schon von „geflickten Lumpenkönigen" zu raunen, die sich in Bett und Thron vollblütiger Monarchen bläheten — und das alles, nachdem gerade eben erst das freche Prätendententum der Feuerbach, der Leibl und Trübner und dergleichen Menschen erdrosselt worden. Ein Glück, dass es ein Schleissheim gab, eine kurfürstliche Gruft! —

In den ersten Jahren kamen nur wenige herauf durch das gipsweisse, von barockem stucco strotzende Treppenhaus,

dessen Deckengemälde und Wandbilder dröhnen wie eine Janitscharenmusik und wie die Drommete des Mavors, des grausam-koketten Kriegsgottes. In den hohen Sälen mit golddamastenen Tapeten und halberblichenen Gobelins, wo einst reizende Frauen in kecken Negligés vor amorettengetragenen Spiegeln mit rosigem Finger die Schönheitspflästerchen auf die gepuderten Bäckchen getippt, und wo es jetzt aussah wie im Stapelmagazin eines Antiquars, gingen die blaulivrierten Aufseher knarrend über das morsche Parkett und schnupften missmutig und nachdenklich, wenn ein närrischer Gast nach den Marées-bildern Verlangen zeigte. Allmählich gewöhnte man sich daran, denn mit der Zeit ist es fast zur Herzenspflicht jedes nach höherer Lebensform verlangenden Deutschen geworden, einmal über das Zinkdach des Schlossflügels nach dem Pavillon gewandert zu sein, wo ein Lebendigbegrabener Wunder wirkt.

Vielleicht wäre das Wunder minder gnadenreich gewesen für die Wallfahrer, wenn es nicht eben in dieser Umgebung sich ereignete, in dieser Einsamkeit voll süsser Wehmut, mitten innen in deutscher Landschaft und eingeleitet von dieser pompösen Ouvertüre dynastischer Palastkultur. Dazu der Kontrast, den die „Galerie" vorher dazwischen schaltet, das „Museum" mit dem Gitterwerk seiner Goldrahmen-Kerker und den zähen Tümpeln brauner Sauce, die man durchwaten muss wie ein purgatorio, um dann durch reine Lüfte endlich in die kühle, stille Zelle einzugehen. Da sahen wir's mit Neid und Beschämung, was unsere Altvorderen aus ihrem Dasein gemacht, da sahen wir's, was geblieben, den unpersönlichen Staatsbesitz toter Kunstschätze, da ging vor uns auf, was wir erringen könnten: den persönlichen Besitz einer lebendigen Form!

* * *

Wenn uns nichts geblieben wäre von Marées, als das Selbstbildnis, vor dem wir hier in Schleissheim niemals vorübergehen können ohne stehen zu bleiben, ohne gewisser-

massen „Front zu machen“ wie Kriegsleute, die eines Befehls gewärtig sind, so wüssten wir doch genug von ihm. So steht, blickt, schweigt ein Mann von grosser Herkunft, ein Ordner, Befehlshaber, Führer, der nichts nötig hat, keine Pose, kein Attribut, keine Legitimation um sich geltend zu machen, als das, was er ist. Sein Typus ist der eines Heerführers; unter den grossen Generalen von 1870 ist mehr wie einer, der sein Bruder sein könnte, aber auch unter den Feldherrn, welche die Schlachten der Renaissance schlugen, unter den Dogen und Admiralen. Soldatisch ist die Haltung, soldatisch der schlichte, straff zugeknöpfte Rock und der Sitz des Kragens mit der korrekten Kravatte, soldatisch der kurz gehaltene Bart und die Haltung der Linken an der Hosentasche wie die eines Reiters, der gewohnt ist, in Augenblicken gespanntester Aktivität nebenbei die Zügel zu sichern. Und in einem solchen Augenblicke stellt er sich auch dar. Die Rechte hält querüber vor die Brust einen langen, dünnen Stab. Es ist der Pinsel, das Werkzeug des Malers; jedoch in der Geste, mit der die Hand dies Werkzeug greift und richtet, liegt etwas von der Art wie königliche Heerführer auf Bildern des van Dyck den Marschallstab führen, mit einer gewissen koketten Nebensächlichkeit, als ob es nicht mehr wäre als eine Reitgerte und eben dadurch die Bedeutsamkeit betonend. Man sieht auch wohl auf der Reitbahn einen Stallmeister so da stehn, wenn er den ritterlichen Übungen der Junker prüfend folgt, bereit, jeden Augenblick mit einem schnellen Hieb der kurzen wippenden Reitpeitsche den Gang der schnaubenden Pferde zu beschleunigen. Dann wird man wieder an einen grossen Kapellmeister erinnert, etwa an Hans von Bülow, der soeben mit dem Taktstock auf das Pult geklopft hat und nun bereit steht, ihn über das Orchester zu erheben und den klingenden Chor der Rhythmen heraufzubeschwören aus den dunklen Tiefen, aus dem „mystischen Abgrunde“, wie Wagner zu

sagen pflegte. Und wahrlich: Marées hat den Stab in seiner Hand nicht anders gebraucht; auch er hat die Chöre unendlich mannigfaltiger Rhythmen damit aus dem mystischen Abgrund der Nacht heraufbeschworen: die Rhythmen des Lichtes. An der Spitze der geheimnisvollen Rute gleisst der zündende Funke, leuchtet, wie der flüssige Tropfen am Rohre des Glasbläsers durch alle Stufen des Prismas spielt, um alsobald, wuchtig erfüllt vom lebendigen Odem der männlichen Brust, aufzuquellen zur sichtbaren, menschlich-persönlich bedingten und doch in sich ausgewuchteten und für sich dastehenden Form.

Und er hat den Stab auch geführt als ein strenger Lehrmeister, der unerbittlich auf adelige Zucht hielt und den auserlesenen Zöglingen aus vornehmen Geschlechtern, die sich zu ihm hielten, nichts durchgehen liess von all den leichtfertigen Praktiken, mit denen sich der Pöbel zu seiner Zeit ein „Kunstleben" vormachte. Wer aus seiner Manege kam, war gewiss kein Sonntagsreiter — kein Wunder, dass sich nur Vereinzelte fanden, die überhaupt den Mut hatten, unter seiner Fuchtel zu üben und noch weniger, die darunter aushielten bis zum Ende. Die meisten waren zufrieden, wenn sie sich einige Rezepte fürs „Stilisieren" abgeguckt hatten oder ein paar dekorative Kniffe, mit denen man halbdilettantische Kompositionen ins Klassisch-monumentale herausputzen konnte. Es ist gar nicht zu sagen, wie sehr Marées in dieser Weise ausgeplündert worden ist, zeit seines Lebens und heute erst recht. Man müsste sogar sehr gefeierte Namen nennen, wenn man diejenigen festnageln wollte, die sich so obenhin etwas von ihm angeeignet haben und, da sie ängstlich die Wegspur nach der Quelle verwischten, selbst als „Stilisten" und „Bahnbrecher" einer „neuen stilistischen Richtung" in die Feuilletons und gar in die Kunstgeschichte eingeschmuggelt wurden. Wer tiefer hineingesehen hat in die Vorgänge, die sich abspielten, ehe

die junge Generation die Ehrenrettung Marées entschlossen in die Hand nahm, der gewinnt sogar den peinlichen Eindruck, als ob gerade die den Meister am beflissensten mit Dunkelheit umhüllten, die am meisten von ihm profitiert haben. Seine edelsten Söhne und seine wahrhaftigsten Schüler werden erst noch kommen.

Denn darin ist für uns Heutige die ganz besondere Bedeutung des Hans von Marées zu erblicken, dass er der Stratege des Vormarsches, der Moltke der deutschen Form hätte werden können. Gleichviel, was er als Künstler für sich erreicht haben mag oder nicht, er allein von allen grossen Deutschen seit der romantischen Chaotik hat zuerst wieder organisatorisch im grossen Stil gewirkt. Man wird das erst voll erkennen und aktiv empfinden, wenn seine Persönlichkeit wieder frei hervortreten wird aus dem Schutte, den ein wüstes Zeitalter um sie emporgehäuft. Feuerbach erwies sich den Versuchungen der Romantik gegenüber nicht ganz stichfest; er hat nach Momenten höchster Erhebung immer lange Perioden, in denen er schwach wird und seine Haltung, seine Form verliert. Menzel und Leibl waren Sonderlinge, schroffe Einsiedler; jener überdies ein Menschenverächter, der gar nichts geben wollte, dieser einseitig bis zur Brutalität, sodass kein Auskommen mit ihm war, ausser man gab sich hin, bedingungslos wie Sperl. Marées hingegen war eine grosse, weltmännische Natur, der ebenbürtig-vornehme Naturen überschwänglich-freudig zuflogen, der lenkte und führte durch seine blosse Gegenwart und durch sein Vorbild. Er war durch und durch Souverän; die Welt gehörte ihm, denn er paktierte nicht mit ihr, sondern nahm sie in die Hand als sein Rohmaterial, aus dem er immer nur das machte, was *er* wollte, nie was andere wollten. Er hat schlechterdings die ganze Welt auf sich zurückgeführt; und wenn er sein Werk wirklich als ein „unfertiges" zurückliess: wohlan, so war er umso grösser, da er uns schon

mit einem Fragment zwingt, seine Welt anzuerkennen. Er erfüllte zuerst wieder die elementarste Voraussetzung zur Künstlerschaft des grossen Stiles, indem er bis zum letzten Atemzuge das Zeugnis einer grossen Gesinnung ablegte. Er schrieb einmal:

„Viele lachen — und meinen, das klügste sei, den Augenblick zu nützen; diese bedenken nicht, dass sie selber auf diese Weise von der Zeit vernutzt werden, ehe sie es gewahr werden, und ihr Leben arm und gewöhnlich dahinfliesst. Wenn aber der Beharrliche sich endlich langgehegten Absichten nähert, fängt für ihn eine zweite Jugend an, und erreicht er sein Ziel auch nicht, so hat er doch nicht wie eine Bestie gelebt."

Erst heute wissen wir, dass er nicht „von der Zeit vernutzt" wurde, denn das Kulturwerk, das wir auszuführen haben, läuft am Ende darauf hinaus, seine „Zeit" heraufzuführen, eine Lebensform zu entwickeln, die Menschen, wie er einer war, natürlich ist, in der seine Werke als Notwendigkeiten eine ganz bestimmt umschriebene Stellung haben, welche sich Häuser, Tempel, Arbeits- und Verkehrsstätten errichtet, in denen Wandgemälde wie seine Neapeler Fresken vom Allgemeingefühl verlangt werden und andersartige gar nicht bestehen können.

Das Leben der Menschen in seiner deutschen Heimat, das in geschlossenen Räumen sich abschloss vor dem nordischen Klima, schien ihm eine „Treibhaus-Existenz". Er suchte „Mensch und Tier unter freiem Himmel auf, um sie in ihrem Verhältnis zu anderen natürlichen Gegenständen, zu Luft und Licht zu beobachten und in ihrer Erscheinung zu erfassen". Deshalb ging Marées damals nach Italien; eben deshalb aber ging die junge deutsche Generation, die damals geboren wurde, in unseren Tagen aus der gelehrtenhaft-bureaukratischen Stubenhockerei heraus auf die grünen, von Lichtwellen bebenden Tennisplätze, auf die See, wo die

Lüfte des Ozeans die leuchtenden Segel zum Bersten füllen, auf die Schneefelder der Alpenketten — hinaus ins Licht, hinaus in die Luft, hinauf in ein Leben von stärkerer Animalität und verfeinerter Vitalität zugleich. Die „Kultur Marées" und unsere Kultur treffen sich, und deshalb verstehen wir ihn, ihn, der den zwischen staubigen Perserteppichen, Gliederpuppen, roten Kardinalshüten und Renaissancetruhen sich und anderen eine romanhafte Geniepose vorgaukelnden Kunstspekulanten als aller Narren Narr erscheinen musste. So wie Bismarck den zünftigen Diplomaten als einer erschien, der nicht ganz richtig im Kopfe war.

Neben Bismarck zu stehen, dies erschreckende Vorrecht hat er sich aber nicht nur erworben als Mensch durch den lauteren Adel seiner heroischen Gesinnung, sondern auch als Schaffender. Er ist der andere grosse Antiromantiker. Auch Menzel, auch Leibl, auch Liebermann waren radikale Antiromantiker, Feuerbach, Schwind und andere waren es wenigstens in ihren guten Tagen, allein sie waren es nur als Einzelmenschen und als Maler. Marées war es als Repräsentant eines Kulturprinzipes. Er verlangt, um begriffen zu werden, nicht nur Geschmack, Verständnis, Kennerschaft, Auge und Sinne, sondern er verlangt eine ganz gewisse Gesinnung, eine ganz bestimmte Form des Ethos. So wie es unausbleiblich war, dass, nachdem Bismarck einmal seine Form als die Grundform der politischen Organisation Deutschlands festgelegt hatte, alles was im Volke war an politischer, militärischer, wirtschaftlicher Kraft in dem Ausbau dieser Form aufging, so ist es unausbleiblich, dass sich die künstlerische Kraft der Rasse über dem von Marées zuerst rein entwickelten Formprinzip aufbaut. In der Tat sehen wir denn auch schon die deutsche Raumkunst mit starken Schritten auf dieser Bahn vorandrängen. Die Monumentalform, die aus der Wirksamkeit eines Theodor Fischer, Peter Behrens, Bruno

Paul, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis einmal mit Notwendigkeit erwachsen muss, wird die Monumentalmalerei des Marées als ein sachlich bedingtes Glied in sich begreifen. Es ist nicht einmal nötig, dass diese neue Generation direkte, bewusste Anregungen aus Marées schöpft: es ist eine sachliche, eine objektive Gemeinschaft, die sie unlöslich an ihn bindet.

Marées schuf neues Land und eine neue Zeit; damit bringt er die Lösung von der Romantik, die im alten Land und in der alten Zeit wühlte oder im „Überall und Nirgends", und die, wo sie immer einen Höhepunkt erstieg, immer nur ein Ende setzte. Marées bringt lauter Anfänge. Danach ist auch sein individuelles Schaffen zu bewerten. Es war ein Unglück, dass der Mann, der sich das grösste Verdienst um die Erhaltung des Werkes und der Tradition des Hans von Marées erworben, dass Conrad Fiedler den Vergleich mit Heinrich von Kleist aufgebracht hat. Wie alle schiefen Vergleiche ging auch dieser eilig von Hand zu Hand, so dass er schier nicht mehr auszurotten ist. Und doch ist er, nach allem was hier gesagt wurde, so offensichtlich falsch, dass es schwer ist, einen törichteren auszusinnen. Man könnte Marées mit Schiller vergleichen, wenn man das ethische Pathos seiner grossen Gesinnung zum Tertium comparationis wählt, oder mit Hölderlin, wenn man die elementare Macht seiner rhythmischen Gesetzmässigkeit in Linie, Farbe und Raum mit innerlicher Ergriffenheit empfindet, aber mit Kleist hat er nichts gemein. Er hat nie mehr gewollt, als er konnte; nämlich einen Anfang machen.

* * *

Es ist jedem, der tiefer in die Geheimnisse der deutschen bildenden Kunst hineingesehen hat, eine ganz geläufige Erfahrung, dass viele Talente, die im zeichnerischen Entwurf, in der unmittelbar unter der ersten, frischen Wirkung des

Erlebnisses hingesetzten Skizze zur Form, zur Harmonie gelangten, dann in der farbigen Ausführung versagen. Die Ursache dieses Missgeschickes liegt sehr oft klar zutage. Sie gehen nicht konsequent und organisch weiter, indem sie die Vision langsam immer tiefer in die Glut der Farbe führen; sondern springen ganz ab aus der organischen und für sie einzig möglichen Bahn, um das Erlebte, Geschaute mit irgend einem koloristischen Schema zu maskieren. Ob sie dieses Schema von den pompejanischen Fresken, von Tizian oder Velasquez, Frans Hals oder Dürer, von Manet oder Degas nehmen, ist dann ganz gleichgültig. Die Deutschen haben deshalb so erstaunlich wenige wirklich vollendete, d. h. die Vision bis ins Tiefste und in den glutvollsten Kern hinein ausschöpfende Werke der Malerei hervorgebracht, weil ihnen immer aus überlegenen Nachbarkulturen, aus der Vorzeit, aus der Mode koloristische Schemata im buchstäblichen Sinne des Wortes „dazwischen" kamen. Das gilt schon für die alte Zeit — „Renaissance!" — und gilt für die neue Zeit erst recht. Wir ertappen grosse und grösste Talente darüber, dass sie in dem Bemühen die farbige Form zu einer komplizierten Stufe hinaufzuheben, die der deutschen Kultur gar nicht entsprach, die Möglichkeit verfehlten, auf einer „primitiveren", einfacheren Stufe die Harmonie tatsächlich zu erlangen, die sie in der Kompliziertheit vergeblich zu erzwingen suchten. Damit war ihnen dann die Harmonie, die farbige Form überhaupt verloren. Auch heute sind wir im allgemeinen noch nicht darüber hinaus. Es gibt wenige, die den Mut haben, da aufzuhören, wo das Erlebnis aufhörte, die Entschlossenheit genug besitzen, die Form als „fertig" stehen zu lassen — gleichviel wie einfach, wie unfarbig sie auch sei — wenn sie fühlen, dass der organische Werdeprozess in ihrem Inneren aufhört. Im Gegenteil: es gilt für sonderlich ehrenwert und gewissenhaft, wenn man dann erst anfängt und durch eine willkürliche Differenzierung der Farbe sich eifrig bemüht,

eine abschliessende „Bildwirkung" zu erzielen, welche ähnlich ist den Bildwirkungen, die man bei den theoretisch als höchststehend angesehenen Meistern der Vorzeit oder auch bei den „fortgeschrittenen" Franzosen, Niederländern, Schotten wahrgenommen hat. Wir denken dabei nicht etwa an Nachahmer, Nachempfinder oder sonstige Deklassierte ohne eigene Vorstellung; nein, wir blicken dabei nur auf solche Meister, bei denen eine ursprüngliche schöpferische Anschauung unzweifelhaft vorkommt und in ihren impressionistischen Notizen, Studien, Skizzen deutlich nachweisbar ist. Selbst Meister wie Feuerbach, Böcklin, Menzel, Liebermann sind so oftmals gewissermassen über das Studium hinausgeglitten, in dem ihr Werk innerlich fertig war, um eine Abschlussform zu erreichen, die ausserhalb ihrer Vorstellung lag. Daher hat die moderne bildende Kunst der Deutschen jenen seltsam palimpsestischen Charakter. Man sieht durch willkürlich übergestreifte Farbenhüllen hindurch erst die natürlich gewordene, persönliche, die wirklich erlebte Form. Wir erschrecken, wenn wir unsere Meister plötzlich einmal hüllenlos sehen, wenn uns auf einer missachteten Studie eine nackte Geste vor Augen tritt, so wenig sind wir gewohnt, dass sie sich geben, wie sie sind. Der ursprüngliche Lenbach der Aresinger Freilichtlandschaften muss den Verehrer des „altmeisterlichen" Lenbach entsetzen, und so kann man bei fast allen, die in Deutschland irgend rechnen, ein Doppelleben konstatieren, und meist ist es das missachtete Leben, das allein Leben war in ihrem zwiespältigen Dasein. Letzten Endes liegt es aber an dieser Zwiespältigkeit, dass wir noch keine im Prinzip klar ausgesprochen moderne deutsche Form in den bildenden Künsten erlangt haben, die der „klassischen" deutschen Form in der Musik entspräche. Die deutsche Form ruht tief auf dem Grunde der deutschen Bildwerke unter fremdartig gefärbten Fluten, die überallher darüberströmen, und nur durch diese

und nur in sonderbaren Brechungen wird sie uns durch die bunten Wellenreflexe all der oberflächlichen Schichten hindurch bald da, bald dort sichtbar. Und wir erschrecken, wenn wir sie sehen. Es ist, als ob wir plötzlich unseren „Doppelgänger" erblicken, so ungewohnt ist es uns, so gespensterhaft, eine Form zu schauen, die wirklich zu uns gehört.

Die Überwindung des geheimen Grauens vor der Erscheinung der aus dem inneren Erlebnisse nackt geborenen Form: das ist es, was den grossen künstlerischen Charakter macht; und unter Deutschen gehört dann noch eine heldenhafte Furchtlosigkeit vor den Menschen dazu, um bei dieser Form zu bleiben, sie unbekümmert hinzustellen, denn man kann sicher sein, damit verhöhnt zu werden. Marées besass diese doppelte Furchtlosigkeit. Das macht ihn gross, ungeachtet wie viel oder wie wenig er von dem erreicht haben mag, was er sich vorgesetzt. Er widerstand jeder Versuchung, sich reichere Mittel zu holen — und das wäre ihm leicht gefallen bei seiner enormen technischen Geschicklichkeit — sondern verharrte mit steter Andacht in der Anschauung dessen, was in ihm aufstieg. Er griff nicht ein in die Vorgänge seines Innern. Er schreibt selbst einmal: „Denn kaum erweckt man Aufmerksamkeit, so stellt sich auch der Einfluss ein, der sich, wenn auch wohlgemeint, doch in den meisten Fällen als eine Mauer zwischen Individuum und Offenbarung stellt." Und Pidoll berichtet: „Die Führung des Lichtes und die damit auf das engste zusammenhängende Farbengebung waren ihm die freiesten Aufgaben seiner freien Kunst." So hat er zuerst wieder, und zwar in der Periode, die bis zu den Fresken in Neapel reicht, die deutsche Form als reinmalerischen Lichtkanon zur Monumentalität erhoben und verwirklicht, am meisten in seinen Bildnissen, dann aber auch in jenen „Existenzbildern", die aus dem Alltag ewige Erlebnisse schöpften.

„Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln." So definiert ein deutscher Mystiker — er heisst Goethe — das Wesen der Totalität des künstlerischen Erlebens; und Fiedler tat wohl daran, dieses göttliche Wort auf Marées zu beziehen.

Marées ist unter allen grossen Meistern germanischen Stammes derjenige, in dessen Seele sich das grosse Phänomen der farbigen Totalität, das durch Rembrandt in unsere moderne, deutsche Welt kam, wieder machtvoll und ursprünglich genug ereignete, dass es zur Grund-Tatsache einer neuen Traditionen-Folge werden kann und muss. Alles, was hier im ersten Buche gesagt wurde in den Kapiteln über Rembrandt und über „malerische Form", das könnte bezüglich Marées wiederholt werden. Es war sich auch keiner unter allen neueren Meistern in so hohem Masse über das Wesen der modernen malerischen Form im Klaren wie er. Wir konnten uns hier schon in der Einleitung auf ihn als Kronzeugen berufen. Seine Briefe und die Aufzeichnungen seines Schülers Karl von Pidoll enthalten noch manche andere Stelle, an der wir das Problem am Rückgrat gepackt fühlen; so, wenn er meint, für den bildenden Künstler bestehe das Ideal zunächst darin, dass „sich ihm alles in die Augen fallende in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches" offenbare. Von ihm ist das tiefste Wort überliefert:

„Und Kinder sollten wir in unserer Anschauung alle wieder werden."

Im Anblicke der „Sklaven" Michelangelos schreibt er: „Man erkennt sofort, wo die knochigeren und wo die fleischigeren Teile sind; dadurch vergisst man das Material, das Handwerk; man sieht Lebendiges. Und das ist das erste Erfordernis eines Bildwerkes, wenn es mehr als deko-

rativ sein soll. Die Natur erregt unter allen Umständen Teilnahme und nicht die Vollkommenheit des Vorbildes, sondern die Vollkommenheit des Verständnisses macht eine Sache zum Kunstwerk." — Am deutlichsten ist aber wohl folgende Stelle bei Pidoll:*) „Er beschränkte sich auch in der Landschaft auf ihre einfachsten, immer wiederkehrenden Elemente: Natürlicher Erd- und Wiesenboden, Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen, ferne Berge und Bergzüge, Bäume, Büsche und Waldungen — und die Atmosphäre. Das überaus mannigfache und reizvolle Formenspiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, dass in jedem Bilde ein Gesamteindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte."

* * *

Es ist vorhin schon gesagt worden, dass Marées notwendig aus der absoluten Malerei zur Raumgestaltung hätte kommen müssen, wenn er nicht in einem kulturell total verderbten Zeitalter gelebt hätte. Auch wenn er nur schlechthin malte, flächenmässig das Licht verteilte wie Rembrandt oder Velasquez, war er doch immer Raum-Schöpfer. Selbst die nebensächlichsten Details, ein spielendes Hündchen, ein Requisit, ein Grasbüschel sitzt bei ihm stets so im Raum, trägt so überzeugend bei zur Raumillusion, dass man allemal das Gefühl hat, als ob das ganze Weltgeschehen von Anfang jetzt und immerdar und bis in alle Ewigkeit sich nur abrolle, damit das so sei. Und dieses Raumbewusstsein ist es, wodurch Marées über Rembrandt hinausführt und wodurch das Phänomen der deutschen Form, das in Rembrandt seine flächenmässige Vollkommenheit erlebt, nun bei Marées in die dritte Dimension sich erhebt. Pidoll sagt: „Marées

*) „Aus der Werkstatt eines Künstlers", Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880—81 und 1884—85. Als Manuskript gedruckt. Luxemburg 1890. Nicht im Buchhandel.

betrachtete die Arbeit an der Bildtafel als Surrogat für die Wandmalerei. Die Wandmalerei sei die eigentliche Arbeit des Meisters. Wenn die Gelegenheit dazu eintritt, solle sie den Künstler gerüstet finden. — In ihrer Ausübung sei der Künstler durch die unerbittlichen Gebote der Technik gezwungen, sich in Allem und Jedem zusammenzufassen. — Die Umgebung des Bildes gehöre mit unter den bestimmenden Einfluss des Künstlers. — Man ist versucht anzunehmen, dass er das Tafelbild überhaupt, mit Ausnahme des Porträts, als Vorstufe und Vorbereitung für die Wandmalerei aufgefasst und bearbeitet habe. Ja man könnte behaupten, dass die völlige Ausführung der — Bilderreihen nur an dem Umstande gescheitert ist, dass es keine Wandmalereien waren. Hätten sie sich in gewissen Stadien ihrer Durchführung an der Wand befunden — so wäre ihr völliger Abschluss die Sache von wenigen Tagen gewesen." — Er selbst bekennt: „Der Hauptfeind der Kunstausübung bleibt doch immer die Spekulation, und auf die bleibt man doch immer angewiesen, wenn keine äussere Veranlassung zur Herstellung von Werken vorliegt." Wie es dann kam, dass er bei der monumentalen Ausführung ins Straucheln geriet und allzuoft das verdarb, was in der ersten, intimen Fassung eigentlich schon erreicht war, das ist ein schwer zu lösendes Rätsel. Erst eine exakte, psychologisch zergliedernde Biographie*)

*) Ein Werk über Marées von Julius Meier-Graefe ist bereits angekündigt. Es wird daher hier darauf verzichtet, auf die einzelnen Werke einzugehen, da wir von Meier-Graefe wohl sehr viel neues Material erwarten dürfen. Aus diesem Grunde wurde auch das Verhältnis des Meisters zu seinem hervorragendsten Schüler, dem Bildhauer Ad. Hildebrand hier nicht beleuchtet, obgleich dessen „Wittelsbacher Brunnen" wie auch seine Bildnisbüsten den ausserordentlichsten Manifestationen deutscher Form in neuester Zeit beizuzählen sind. Auch über Ludwig v. Hofmanns Verhältnis zu Marées wird erst geurteilt werden dürfen, wenn Marées ganzes Werk vor uns liegt.

wird uns darüber Aufklärung geben können. Wenn wir uns an das halten, was seine Schüler und Freunde überliefert haben, so wird es zum mindesten wahrscheinlich, dass ihm die Konzentration deshalb vor der grossen Bildtafel zerflatterte, weil es ihm nicht vergönnt war, sie in eine gegebene Architektur hineinzustellen. So fehlte ihm bei der Arbeit der Massstab, den eine Raumgliederung gewährt: er wusste nicht, wann das Bild „fertig" war, weil er seine rhythmische Form niemals in Korrespondenz mit der Rhythmik von Säulen, Pfeilern und Wänden kontrollieren konnte. Drum vermochte er es nicht, von einem Bilde rechtzeitig Abschied zu nehmen.

Und je mehr er dann an der einzelnen Tafel herumlaborierte, um eine Raumwirkung auf der Fläche zu erzeugen, die schlechterdings nur dann erlangbar war, wenn er tatsächlich zur Raumausbildung, zur Architektur fortschritt, um so verzweifelter verstrickte er sich in spekulative Gespinnste, bis er sich endlich ganz verlor. Nicht ohne Erschütterung liest man bei Pidoll: „Es scheint, dass er nach der Lösung des Problemes suchte, die Eigenart einer Wandmalerei in antikem Sinne mit den von der italienischen Renaissance entwickelten glänzenden Qualitäten der Ölmalerei zu verschmelzen." — Sonach müsste man schliessen, dass der Fluch, der über seinem Zeitalter lastete, ihn, den in grausamen Kämpfen erschöpften, am Ende doch noch überschattet habe, dass er, verzweifelnd jemals seiner Kunst ein Haus zu finden, versucht hätte, einen Kompromiss zwischen seiner ursprünglichen Monumentalform und der zum dekorativen Schema gewordenen klassischen Malerei der Renaissance zu vereinbaren. In der Tat: das würde alles erklären und würde es vollauf glaubhaft machen, dass die Ruinen seiner göttlichen Tafeln, dass die „Hesperiden" und verwandte Zyklen in einem gewissen Stadium wirklich einmal „vollendet" waren und erst danach

von dem allzu grüblerisch-unzufriedenen Meister zerstört wurden. Wir stehen vor ihnen nicht anders wie vor den Resten des Abendmahles von Lionardo und vor den Trümmern der hellenischen Plastik — auch das Bruchstück gibt uns noch Vollkommenheit.

X. HEINZ HEIM.

„Diese Renaissancehuber können mir nicht imponieren. Die suchen die Kunst im Altertümlichen, Manirierten, Moalerischen, anstatt sie einfach in der Natur zu suchen mit freiem und wahrem Gefühl". So schrieb um die Mitte der 80er Jahre ein blutjunger Maler aus München an seinen Vater nach Darmstadt, um etwas Ungeheuerliches zu begründen. Er war erst 27 Jahre alt und man wollte ihn zum Professor an der Akademie machen. Dem war er aus dem Wege gegangen. Er war auf einmal in Paris — er war ausgerissen wie der Dieb bei der Nacht. Und seinen händeringenden Angehörigen schrieb er zum Trost jene Zeilen. Er fügte noch hinzu, in München werde der Künstler „eingeschüchtert"; er aber wolle „auf seinen Füssen stehen".

Deshalb ging er nach Paris, ein flüchtiger Revolutionär, und gedachte das Leben von vorne anzufangen, wenig bekümmert darum, ob man ihn verstand oder nicht. — Man verstand ihn nicht. Als er 1895 zu Darmstadt in der Einsamkeit gestorben war — wie alle grossen deutschen Künstler seiner Zeit war auch er ein Einsamer — da hatte man ihn immer noch nicht begriffen. Heute stellen sich die ersten kühnen Forscher ein, suchen und kramen in seiner Hinterlassenschaft und murmeln: Heinz Heim! — Ja, ja; man sah dort und da seltsame Dinge von ihm — man wusste nicht recht —; aber sollte er nicht am Ende damals schon —? Was Heim vor seinen Altersgenossen auszeichnete, vor Denen, die damals eine „moderne Kunst" in Deutschland aufzutun begannen, das war die felsenfeste Uberzeugung, dass man

sich als Mensch mit Leib und Seele herauslösen müsse aus jener stickigen Lebenssphäre, welche das Epigonentum der Romantik im Bunde mit dem Parvenütume erzeugt hatte. Er sah ein, dass es auch dem grössten Talente unmöglich gemacht war, sich mit seinen Erlebnissen auseinanderzusetzen, die im eigenen Inneren emportauchenden Phänomene, die in der Berührung mit der Natur gewonnenen Vorstellungen rein zu erfassen innerhalb der Existenzbedingungen, die ihn umgaben. Wie Feuerbach, Leibl, Marées, so fühlte auch er, dass man diesen Existenzbedingungen schlechthin sich entringen müsse, wenn anders man nicht Gefahr laufen wolle, dass sich zwischen die im Erlebnis rein und strahlend aufsteigende Form und deren Entwickelung im Werke immer fälschende Mächte eindrängten. Er sah eines Tages ganz deutlich, dass es nicht auf das Talent ankomme — denn Talent hatte man ja — sondern auf das Leben. Erst musste die Form im eigenen Leben sein, wenn sie im Werke sich offenbaren sollte. Er ging nach Paris, nicht um dort Muster, Vorbilder, Klischees und Rezepte einzuheimsen, sondern weil er bemerkt hatte, dass dort eine grosse malerische Kultur entstanden war und noch bestand, und also hoffte, dort auch die Lebensbedingungen zu finden, unter denen es möglich war, dahin zu gelangen, wohin er wollte. Paris war ihm die hohe Pforte, durch die er aus dem Dunkel des Ateliers, aus dem dumpfen, odemraubenden Moderdunst der romantischen Kostümbude ins Licht hinaus trat. Er sah, dass der in Deutschland aufkommende „Naturalismus" nichts anderes war, als ein Kostümwechsel, und dass der „Pleinairimus" nichts anderes bedeutete, als ein neues Mittel, auf Ausstellungen Effekt zu machen. Von dieser „modernen Bewegung" war nichts zu hoffen für die Form.

Es ist erstaunlich, wie er sich frei zu halten verstand vom Einflusse der grossen Franzosen. Weder Courbets noch Manets Spur ist in seinem Werke nachzuweisen. Es war

schon zu viel eigene Form in ihm; er bedurfte nur noch einer unbeirrten Übung des Handgelenkes, des Auges, der Sinne, um das, was in ihm bereits aufrecht stand, deutlicher erfassen zu können. Weiter wollte er nichts in Paris. Während seine Zeit- und Altersgenossen fast alle von den grossen Franzosen oder — und das war der gewöhnlichere Fall — von deren erfolgreicheren Nachtretern sofort gierig die koloristische Mache absahen, das Wesentliche aber, die Form, gar nicht sahen, warf Heim in Paris seine Palette sehr bald in den Winkel. Dort mochte sie trocken werden. Was lag ihm daran. Wusste er doch, fühlte er es doch förmlich, dass ihm das Mittel, die Farbe, gewiss sei, wenn er erst den Zweck, die Form, festgestellt hätte, das Formprinzip, das in ihm nach Konzentration drängte. Er fühlte es, wie er an seinem Pulsschlage fühlte, dass er lebe: als etwas Selbstverständliches.

Es kam ihm darauf an, die Kanäle zu öffnen, durch die seine Erlebnisse und Vorstellungen unmittelbar in die Sichtbarkeit eintreten könnten, es war ihm alles gleichgültig, was nicht dazu diente, die „vollkommenere Sichtbarkeit", die er in sich trug, restlos auf die Fläche zu reflektieren. Er suchte eine Methode, durch die seine ganze Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Geistigkeit, Auge und Hand, Denken und Wollen zu unbedingt zuverlässigen Organen seiner Vorstellungen werden könnten. Er gab das, was er war dahin als Stoff, aus dem das Phänomen, das ihn besessen hielt, seine Materialisierung aufbauen sollte. Es musste schlechterdings der kürzeste Weg, das einfachste Mittel gewählt werden, denn jede Komplikation der Technik erschwerte das Umsetzen des inneren Phänomens in ein absolut entsprechendes äusseres Phänomen, jede Verlangsamung des Materialisations-Prozesses schloss die Gefahr in sich, dass dieser Prozess durch sekundäre Einwirkungen und Willkür abgelenkt würde und nicht zu einer unmittelbaren Geste der inneren Erschei-

nung wurde. Hier war selbst der gespitzte Stift, der konturierende Griffel zu langsam, zu sehr der Absichtlichkeit ausgesetzt. Heim griff ein Stück Rötel auf — und die halbgeschlossenen Augen wie in seherischer Erstarrung unverwandt auf die Natur, auf das Modell heftend, liess er die Hand mit seltsamer Gleichmässigkeit über das Blatt hin- und widergehn; mit der Hand ging der ganze Arm im Achselgelenk pendelnd. Er glich so bei der Arbeit ganz einem Schlafwandler. Er sah nicht auf das Blatt; seine seltsam zusammengekniffenen Lider zitterten unmerklich, aber sie wichen nicht aus ihrer Erstarrung und zwangen den Blick unerbittlich — wohin? — Wir sagten: auf das „Modell". Nicht doch. Dieser Blick schien durch das Modell hindurchzugehen auf ein dahinter stehendes, auf einen Lichtkörper, der blendete und doch das Auge stärker fesselte als der materielle Körper. Man hatte den Eindruck, als ob diese Augen eine fast schmerzhafte Blendung überwandten, weil ihnen das, was sie blendete, wirklicher erschien als die materielle Erscheinung und als ob die materielle Erscheinung des „Modelles" etwa nur als eine fast störende Abdunkelung des eigentlichen, des wirklicheren Lichtkörpers empfunden wurde. —

Auf den Rötelblättern Heims, die der Meister selbst als „gelungen" anerkannte, ist immer ein Lichtkörper „dargestellt"; von dem „materiellen" Körper des Modells, gleichviel ob dies ein Kopf, ein Akt, eine Landschaft mit Figuren oder sonst was war, ist immer nur soviel aufgenommen, als nötig ist, um dem Lichtfluss gewissermassen Ufer zu setzen, ihn zu dämmen mit Dunkelheiten, auf dass er als Licht und als Flut erkennbar werde. Was hierzu nicht nötig war, wurde nicht gebracht, es wurde überhaupt beim Schöpfungsakt gar nicht gesehen. Heim begann am oberen Rande, mit dem Rötelbrocken hin und wider streichend, und so veränderte er die Fläche, gleichmässig nach unten fortschrei-

tend, bis das Lichtphantom darauf erschienen war. Am unteren Rande angekommen, warf er den Rötel mit einem Pfiff oder Ausruf weg. Nie ist dann an einem solchen Blatte noch „nachgebessert" worden. War er unzufrieden, so fing er ein neues an nach dem gleichen Modell oder er nahm ein anderes Modell, durch das ihm das Phantom, das er brauchte, schneller apportiert wurde. Die Flächen, die Heim durch dieses „Malen ohne Farben" dergestalt abgeändert hat, dass seine Form in einem vollen Fugato des Lichtes darüber wogt, sind nichts weniger als „Zeichnungen". Sie sind absolute Malerei, ja einige von ihnen gehören unter die vollkommensten Manifestationen der malerischen Form, die in Deutschland entstanden sind: das „Weinende Mädchen", die „Heuernte", der „Schnitter", die „Quelle", von welcher der Künstler selbst meinte, sie „erinnert an Holbeinsche Art", die „Buben auf dem Schulwege", die „Ringer", das „Haarkämmende Mädchen" von 1893 und einige Bildnisse in Rötel. Hier ist weder von einer Abstraktion ins Lineare noch von einer skizzenhaft-notierenden, unsere Phantasie erst zur vollen Ergänzung herausfordernden Andeutung der Form zu reden — wie bei den zeichnenden Künsten — sondern die Form selbst ist da, der Todesmarsch des Lichtes ins Nichtlicht und sein Siegeszug aus dem Dunkel in die Helligkeit: die „Taten und Leiden des Lichtes". Mithin ist der Rötel nicht als konturierender, notierender Stift sondern als Trockenfarbe behandelt. Es ist ein Malen mit einer Farbe. Es ist aber vollkommen gleichgültig, wie viele Farben ein Meister anwendet, um die vollkommene Harmonie uns zum Erlebnis werden zu lassen; sobald er überhaupt Farben zum Mittel wählt, gleichviel ob hunderttausend oder achtzig oder siebzehn oder fünf oder eine, ist er ein Maler. Nachdem Heim einmal in der Zurückgezogenheit, erst in Paris, dann im heimatlichen Odenwalde, dahin gelangt war, dass er sich seiner Form

sicher fühlte, dass er überzeugt war, seine innere Form setze sich ohne fälschende Zwischenprozesse durch seine Sinne und seine Hand in äussere Form um, sobald ihn die Gymnastik und Zucht der Rötelmalerei dahin gebracht, war es für ihn, wie er selbst sagte, „lediglich eine Frage der Technik", nun seinen Lichtkanon mit mannigfaltigeren Farbeneinsätzen aufzubauen. Er ist in dieser streng organisatorischen Weiterbildung seiner Form ins Farbige nicht über die einfachsten Grundlagen hinausgekommen. Aber alles, was er auch innerhalb dieser strengen Einfachheit geschaffen hat, ist streng organisch und setzt die Erscheinung ins Ewige. Die „Koloristen", die in seinen Tagen gefeiert wurden, verschwendeten eine Unsumme von Farben, um eine Unform hinzuzaubern, die besten Falles als „dekorativer Fleck" in irgend einem besonderen Ensemble einen Reiz bot; Heinz Heim gönnte sich in unerbittlicher Selbstzucht nur eine sparsame Palette; aber was er aus ihr schöpfte, das mag man stellen, wohin man will, und man wird es als organische, notwendige Form glauben. In diesem langsamen, straff gezügelten, von peinlichster Gewissenhaftigkeit und unbekümmerter Schlichtheit geleiteten Vorgehen, wie es Heim kurz vor seinem Tode eingeschlagen hatte, um zur farbigen Harmonie zu kommen, liegt sicher für den Deutschen die einzige Möglichkeit, eine malerische Form zu erzielen. Die Differenzierung des einfarbig fixierten Erlebnisses in die Mehrfarbigkeit, das scheint der dem deutschen Naturell vorbehaltene Weg zur Malerei zu sein. Holbein, Dürer, Grünewald gingen diesen Pfad; später Feuerbach, Leibl und vor allen Marées. Pidoll sagt von seinen hinterlassenen zeichnerischen Entwürfen: „es sind ebensoviele Aufforderungen, dieselben Wege zu betreten und ähnlichen Vorstellungsreihen mit der durchwärmenden Kraft der Farbe zu schönerem und dauerhaftem Leben zu verhelfen". Ungezählte starke Talente haben in der Einfarbigkeit noch

die Harmonie rein gefasst. Sie sind in der Mehrfarbigkeit verunglückt, weil ihrem Charakter die zähe, asketische Selbstzucht und intellektuelle Folgerichtigkeit mangelte, mit der ein Heim Schritt für Schritt aus dem einfarbig abgestuften Lichtkanon zum mehrfarbigen Fugato sich Bahn brach. Er war ganz Schauender, Anschauender, der die Zerlegung seiner Totalität aus der Einfarbigkeit in prismatische Vielfarbigkeit wie einen Naturvorgang geschehen liess und jede neue Farbe wie einen Sonnenaufgang erlebte. Er musste die Erde verlassen, ehe der volle Tag in seiner Seele erschienen war; wie durch eine Nebelwand gesehen, noch bleich und von Dämmerung beschattet, dünkt uns die Farbe in seinen letzten Bildern („Sonntagmorgen", „Im Grünen"). Aber wir spüren es doch: ihm war die Sonne gewiss; und sie wird jedem gewiss sein, der den Mut hat, seinen Weg zu gehen.*)

Er setzte alles daran, ganz besonders als er seine Form in farbiger Zerlegung und Glut aufgehen liess, dem Erlebnis dicht auf den Fersen zu bleiben. Nichts sollte sich zwischen Vorstellung und Geste, nichts zwischen inneres und äusseres Auge drängen. Er räumte alles aus dem Wege, das ihn ablenken konnte. Er hatte kein „Atelier". Er nahm keine präparierte Leinwand; er lebte einsam und schloss sich ab gegen jederlei „Anregung". Darin hat er vieles mit van Gogh gemein. Mit Leibl verbindet ihn die Gleichgültigkeit gegen alles, mit dem er auf seine Art „fertig geworden", und die Rücksichtslosigkeit im Handeln. Da gab es keinen Pinselstrich ohne tausendfache Kontrolle und hundert „fertige" Bilder wurden abgekratzt bis eines halb und halb gelten gelassen wurde. Heim war 34 Jahre alt, als er starb. Und doch hat er kein Bild hinterlassen, von

*) Eine Anzahl seiner Rötelzeichnungen und Gemälde sind reproduziert — nicht immer glücklich — in der Publikation „Das Werk des Heinz Heim", Berlin bei J. A. Stargardt.

dem man sagen könnte, es sei mehr als eine Studie. Er selbst schätzte sie so ein, denn seine definitive, farbige Form sah er bereits vollkommen leuchten. Es machte ihm gar nichts aus, die Übungsstücke lächelnd preiszugeben, die nur Stationen im Aufstieg zum klar geschauten Ziele für ihn bedeuteten.

Aber gerade dadurch ist er eine geschichtliche Persönlichkeit geworden; es gibt einige, die den Kampf um die deutsche Form mit mehr Glück fochten und weiter kamen, weil sie älter wurden. Aber es gibt keinen, der mutiger, zielbewusster und erbarmungsloser gerungen hätte als Heinz Heim. Und keiner war ehrlicher. Er täuschte weder sich noch andere darüber, dass die Arbeit einer ganzen Generation wo nicht von Generationen grosser Talente dazu gehören würde, um das deutsche Formprinzip wieder so voll und tief in die Glut der farbigen Erscheinung zu tauchen, wie es einst durch Rembrandt oder Holbein geschehen war. Als seine Aufgabe sah er nur „das Einfachste" —; er meinte aber auch dass dieses Einfachste zugleich das Höchste wäre, denn das Einfachste allein sei heute ehrlich und abschliesend zu erreichen. Marées ruft in einem Briefe an Fiedler: „Dass man, um zur einfachen, natürlichen Gesinnung zurückzugelangen, heutztage einen so langen Läuterungsprozess durchmachen muss!" Und Heinz Heim schrieb: „Als ich dieselben (die Arbeiten seiner akademischen Münchner Lehrzeit) nach langer Zeit wieder einmal vor mir sah, wurde es mir klar, welche ungeheure Summe von Studium dazu gehörte und wie viel man durchmachen musste um zum Einfachsten zu gelangen!"

Beide sind sich also bewusst gewesen, dass es einer absoluten Umkehr der Lebensrichtung bedurfte im Gegensatz zu der, welche die offizielle „Kunst" ihrer Zeit bestimmte, um überhaupt wieder ernsthaft mit Kunst anfangen zu können. Was Marées, den er übrigens nur dem Namen

nach kannte, von den „fertigen“ Bildern der „alten Richtung“ sagte, nämlich dass sie nicht einmal richtig angefangen seien, das hielt Heim von den Ausstellungsbildern der „neuen Richtung“. Es schien ihm, als ob diese „Modernen“ sich auf komplizierte Probleme stürzten und an die fernliegendsten Dinge eine Unsumme von Geschick und Mühe verschwendeten, während das Nächste und Nötigste noch nicht getan, ja noch nicht einmal ins Auge gefasst sei. Ihre geistreichen, koloristischen Blender erregten bald sein Mitleid bald sein Lächeln. Er liess sich auch nicht täuschen durch die Wahl naturalistischer „Sujets“. Er grenzte seine Sphäre scharf ab gegen die der Naturalisten, indem er sagte: „In Bezug auf das Natürliche kenne ich kein Vorurteil, oder bin bestrebt wenigstens es nicht zu kennen, aber es giebt eine Schranke: die Alles regulierende Natur, die sich sowohl im Urwald als auch im menschlichen Leben äussert.“ — Es ist derselbe Sinn, den Marées, der Meister, der ihm unbekannt und doch der nächste war, in den Satz fasste: „ein wahrer Künstler bleibt selbst vor allem Naturprodukt“. Natur durch Natur reguliert: das ist die Natur als Gesetzmässigkeit, als Vollendung, als Harmonie gefasst. Und so kam er auch zu dem Schlusse: „Ich glaube, dass jede Kunst — unmittelbar auf die uns umgebende grosse und ewige Natur gehen muss.“ Die Natur „gross“ und „ewig“ gesehen und zwar als das uns umgebende, bedingende, das war seine Form, und mit ihr stand er diametral gegen den Naturalisten, der das Einmalige, Zufällige, Bedingte abbildet. Das grosse Publikum nahm ihn selbstverständlich trotzdem als „Naturalisten“ — weil er eben Bauern und Bettelbuben malte und nichts Salonfähiges.

Für den „Naturalisten“ ist die „Wahrheit“ immer da. So wie er die Dinge sieht, so „sind“ sie. Die Wahrheit und seine Sinneseindrücke sind ihm identisch. Heim aber

— und mit ihm jeder wahre Künstler — suchte die Wahrheit tief hinter der Erscheinung. „Also ringen wir weiter nach der Wahrheit!“ So ruft er einmal. Die Wahrheit war ihm etwas zu Erringendes, das nur durch gewisse Erlebnisse und durch einen schöpferischen Akt zur Identität mit der Erscheinungswelt gebracht werden könnte. So definierte er dann auch das Schlagwort Zolas: „Dass übrigens die Natur an sich nicht die Kunst sei, dafür ist gesorgt im Sinne der erschöpfend einfachen und deshalb genialen Erklärung Zolas — La nature vue à travers un tempérament.“ — Sein Programm legte er in das Bekenntnis: „Was mir vorschwebt ist: der Grösse der Natur gerecht zu werden und zwar, wie mir scheint, ist mein Ziel: die stille Grösse der Natur.“

XI. FERDINAND HODLER.

Es ist nun etwa ein Jahrzehnt her, dass der Schweizer Ferdinand Hodler zum ersten Male in Deutschland hervortrat. Das Publikum wandte sich sofort mit unmittelbarem, einmütigem Abscheu ab von diesen Tafeln, die so ungeheuerlich herausfielen aus allem, was man so gewohnt war, als „Malerei“ zu betrachten, sei es nun eine gesinnungstüchtig-konventionelle oder eine angeblich revolutionär „moderne“ Malerei. In der Tat: Hodler war gleich weit entfernt von Thumann wie von Uhde, von Böcklin wie von Liebermann. Aber man durfte sich nur vorstellen, dass ein Werk unserer grossen alten Kunst so mitten hinein gestellt würde in eine endlose Folge ausschliesslich moderner Produkte, um sogleich sicher zu sein, dass es genau ebenso fremdartig und ungeheuerlich sich ausnehmen müsste: Grünewalds „Kreuzigung“, die Runkelsteiner Fresken, van Eycks „Adam und Eva“ oder sonst eine Schöpfung grosser rassiger Kunst aus der Zeit vor der allgemeinen Nivellierung durch die „Renaissance“. So musste es denn zunächst klar werden,

dass unser Entsetzen kein Massstab war für die Qualitäten Hodlerscher Kunst. Und je mehr wir sie für sich allein nahmen, je deutlicher enthüllte sich aus ihren Linien und Farben eine organische Gesetzmässigkeit, und wenn uns trotz dieser Erkenntnis immer wieder ein Schauder überlief, so gedachten wir des grossen Dichterwortes: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil."

Es fällt aber den Mitlebenden schwer, einem zeitgenössischen Künstler zu verzeihen, dass er uns schaudern machte. Den alten Meistern gegenüber ist es das Pathos der zeitlichen Distanz, das uns niederzwingt vor der weihevollen Wucht ihrer rücksichtslos mit äusserster Ausdrucksfülle herausgearbeiteten Visionen. Dem Zeitgenossen zögern wir das Recht zuzuerkennen, uns in den tiefsten Tiefen aufzuwühlen. Er soll uns amüsieren, unterhalten, oder auch gelegentlich einmal ein wenig erschrecken, aber ja nicht zu sehr! Ja nicht zu ernst! Vor allem hat er zu bringen, was man erwartet, was man gewöhnt ist, nur ein klein bisschen anders, dass es wieder „neu" erscheint — aber ja nicht zu neu! — Ein Künstler, ein Autor, der hiegegen frevelt, wird immer einen schweren Stand haben vor seinen Zeitgenossen, und es ist ein recht schlechter Trost für ihn, wenn ihm ein kleiner Kreis von „Verstehenden" darauf beschwört, dass ihm wohl auch einmal das „Pathos der zeitlichen Distanz" zugute kommen wird — wenn er nämlich etliche hundert Jährlein tot ist. Ein Glück, dass Leute solchen Kalibers keinen Trost nötig haben! Ihr Glück ist ihr Werk. Man erkennt sie daran, dass sie sich nicht beirren lassen, und dass kein Hohngelächter, keine Gemeinheit und keine äussere Not sie abwendig macht von ihren Zielen.

Ein solcher Mann ist auch der Schweizer Ferdinand Hodler. Unbekümmert ist er seines Weges gezogen. Schon damals war bekannt, dass Puvis de Chavanne, zuerst auf

den Genfer hingewiesen hatte. Wahrhaftig keine schlechte Empfehlung! Puvis hatte ihn wirklich erkannt, wenn anders es wahr ist, dass er ihn auf Giotto hingelenkt hatte, als auf den Meister, an dem Hodlers Eigenart sich aufranken könne. Hodler hat aber von den grossen Meistern der alten Freskokunst nichts empfangen als eine Festigung seines Strebens, als eine Bestärkung seines Instinktes. Eine formale Gemeinsamkeit verbindet ihn mit jenen nicht; wohl aber mit den grossen Franzosen der neueren Zeit. Der Impressionismus Manets (man denke an das Flächensystem der „Olympia") enthielt Keime einer Monumentalkunst, nicht minder die orgiastische Farbenmystik eines Van Gogh; vor allem aber der grosse Meister, in dem sich deutsche und französische Kunst, germanische und lateinische Rasse in beispielloser Weise zur Einheit durchdringen: Courbet. Hodler ist, wie Courbet, der Sohn eines Bauernstammes. Die schon in ästhetizistisches Raffinement hinüberneigende äusserst verfeinerte Kurve eines Puvis lag ihm weltenfern. Aber der Bauer Courbet konnte ihm etwas geben, indem er ihn mahnte: „Bleib' fest! Sei sachlich! In uns Bauernsöhnen, deren Blut zum Brausen voll ist von unverbrauchter Rasse und überschwenglicher Formgewalt, in uns ist die Zukunft!" — Aber Hodler ging über Courbet hinaus, indem er das von Manet der malerischen Anschauung errungene ungebrochene Licht zum Träger und Kanon der Monumentalform zu erheben suchte. In dieser Art, die ungeheuren Errungenschaften der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts als Ausdrucksmittel des deutschen Formprinzips umzubilden und auszubeuten, in dieser Tendenz trifft sich Hodler mit Feuerbach, Leibl, Thoma, Trübner, und so darf er als einer derjenigen gelten, welche das grosse organisatorische Werk fortsetzen, das jene vielverkannten Meister Anfang der siebziger Jahre so machtvoll gefördert hatten. Hat er die Fresken von Marées in Neapel gesehen? Kennt

er dessen „Hesperiden“ in Schleissheim? Ich glaube nicht. Und trotzdem dünkt er uns ein Jünger und Erbe des Meisters. Er ist elementarer, ungebrochener in seinen Instinkten als Marées und deshalb gelingt ihm, was jener, der zuletzt grüblerisch-zwiespältige, zwar in Vollendung vor sich leuchten sah, das aber kühn zu erraffen seiner Faust die urtümliche, von keiner verstandesmässigen Rücksicht gelähmte Spannkraft mangelte. Das kindlich-unbedenkliche Zugreifen, den Mut, unmittelbar zu sein, das lernte Hodler von den grossen Franzosen. Er hat unter den Zeitgenossen eine Parallelerscheinung in dem Holländer Vinzenz van Gogh, der gleicherweise aus dem französisch geborenen Impressionismus ein Formenmaterial gewann, durch das er den spezifisch germanischen Mystizismus wieder in künstlerisch-unmittelbaren Phänomenen zur Erscheinung gestaltete. Auch in ihm war ein ausgesprochener Zug ins Monumentale, zum „Heiligenbilde“, wie er's einmal in seiner naiven Sprache nannte. Und auch er war typisch germanische Rasse wie Hodler; wer denkt nicht an die Bauern von Oberammergau vor Hodlers „Lebensmüden“? So würden jene bäuerlichen Apostel sitzen um den „Schmerzensmann“, wenn ihnen nicht gelahrte Herren ein historisch Maskenkostüm aufgezwungen hätten! Aus den Zügen dieser Greise reden die Spuren der Laster und der Verbrechen ihrer Jugend. Und doch rinnt aus dem Bild die Anmut ewiger Verklärung alles Irdischen kraft der rhythmischen Harmonie, welche die Hand des Meisters darüber ausgoss. Eine monumentale Erfüllung architektonisch gegebener Flächen mit einer rhythmischen Abstufung des Lichtes, die getragen wird von einem gesetzmässig ausgesponnenen Netze linearer Organismen, eine malerische Rhythmik, die der monumentalen musikalischen Rhythmik bei Bach ungefähr entspricht, das ist das Ziel, auf das Hodler zusteuert. Es ist, genau genommen, eine Barbarei, seine Schöpfungen so als Bilder für sich auf-

zuhängen oder gar auszustellen. Wenn irgend einer unter den Neueren, so ist Hodler einer jener Raumkünstler, von denen in unserer Einleitung gesagt wurde, dass die Malerei für sie nichts sei als eine Fortsetzung der Architektur mit anderen Mitteln. Dadurch ist er grundsätzlich geschieden von der willkürlich-phantastischen Dekoration, die gewisse Münchner pflegen und mit der sie, so „modern" sie auch sich geberden mögen, doch immer in der unsachlichen Schrankenlosigkeit der Romantik befangen bleiben. „Dekorative Malerei" und „Monumentale Malerei" sind eben durchaus nicht identisch. Man vergleiche nur den typischsten jener Münchner „Dekorativen", Franz Stuck, mit Hodler! Ist eine Stuck'sche Dekoration in einer modernen, organisch-struktiven Räumlichkeit überhaupt denkbar? Kann man sich für seine Stilistik ein anderes Milieu vorstellen, als die romantisierende Ausstellungs und Atelierpracht Lenbachs? — In dieser aber wirkt Stuck, wenn er sein südliches, fast atavistisch-barockes Temperament gehen lässt.

Zunächst packt die Farbenstellung: wie etwa durch das Grau eines Türrahmens das edle Rot einer Stoffbespannung daherprunkt, wie darauf die altgoldenen Leisten des Rahmens kostbar aufleuchten und die merkwürdig bewegten und ineinander sich tragenden Flächen aus Braungelb, Braungrau, Rotbraun und hellem Fleischton zusammenfassen: das ist im grossen Stil dekorativ empfunden. Man interessiert sich gar nicht dafür, was denn das Bild eigentlich „darstellt", man bedauert fast, dass sich beim Näherkommen Details aufdrängen. Das Ganze ist in den architektonischen Rahmen als belebte Fläche mit einem Rauminstinkt und einem dekorativen Temperament hineingebaut, das an Tiepolo erinnert. In den früheren Zeiten hätten die Machthaber ein solches Talent zum äussersten ausgenützt, um ihren Rivalen und der Nachwelt gegenüber ihr Kraftbewusstsein pomphaft, unübersehbar zu manifestieren. Fürstbischöfe und Fürstäbte hätten

ihn gerufen, und er hätte in den lichten Wölbungen ihrer üppigen Kathedralen den christlichen Olymp aufgetan mit süssen Engelknaben und nachsichtig lächelnden, reizvollen heiligen Frauen, mit Märtyrern, die als hochgebaute Erstlinge schöner Männlichkeit ihre herrlichen Leiber den grausamen Waffen darbieten, und mit tiefen, sonnigen Abgründen, die durch blaue Wolkentore in die Unendlichkeit führen. Er hätte Paläste mit ruhmreichen Symbolen geschmückt, Ruhm und Ehre und weittönende Lobsprüche den Stätten seiner Wirksamkeit sichernd. Wenn wir uns heute nach einer Aufgabe umsehen, durch deren Lösung ein dekoratives Talent wie Stuck noch solch eine Wirkung tun könnte, so bleibt eigentlich nur das Theater. Die künstlerische Erneuerung unserer Bühnengestaltung, die ja nun auch endlich begonnen hat, müsste durch Künstler wie Stuck die grössten Triumphe erringen. Und sein „Fall“ ist typisch für zahlreiche der stärksten Talente in München. Sie sind im Grunde dekorative Phantasten mit dramatischem Temperament.

Wenn sie also nicht so zur Geltung kommen, wie sie es erwarten und ihrer Begabung nach auch fordern dürften, so liegt das nicht bloss an der Verständnislosigkeit der als Auftraggeber erhofften Kreise der Besitzenden und Mächtigen. Es hat auch eine organische Ursache. Denn die moderne Monumentalarchitektur ist inzwischen andere Wege gegangen als in den Tagen Tiepolos. In den ungeheuren Bahnhöfen, Markthallen, Börsen, Ozeanschiffen, Sitzungssälen der Zukunft wird eine sachlichere, strengere Formensprache geredet werden müssen. Eine malerische Raumkunst, die mit dieser Architektur zusammengeht, scheint sich in den Schöpfungen Hodlers vorzubereiten. So archaistisch er oft noch in dem „Stoff“, im „Sujet“ sich gibt, ist er doch in der Form unendlich moderner als die Münchner Dekorateure.

Man kann seine Kartons nur dann ungefähr würdigen, wenn man sich hineinversetzt in eine durchaus struktive

Architektur. Man hatte einmal eine leere Fläche in einem Züricher Staatsgebäude und rief den ehrenwerten Maler Hodler, sie auszufüllen und zugleich ein Erinnerungsmal zu schaffen, durch welches die unbezwingliche Mannhaftigkeit, Treue und Trutzigkeit eidgenössischer Kriegsleute allen Zeiten strahlend vor Augen gerückt bliebe. Man wusste dafür kein würdigeres Beispiel als jenen Rückzug von Marignano, da König Franz I. Anno 1515 die von Massimiliano Sforza zum Schutze Mailands aufgebotenen Schweizer Hilfstruppen geschlagen hatte. Mehr denn 7000 der Ihren liessen sie tot auf dem Schlachtfeld, die Verwundeten trugen sie auf ihren Schultern unter unsäglichen Mühsalen und stets von den Franzosen verfolgt in ihre Berge zurück. — Hodler nahm daraus alles, was ewig, was typisch war, und liess alles Zufällige, Zeitliche, Örtliche beiseite. Mit wahrhaft tragischer Grösse ist durch den einen, der ein wenig hinter den anderen mit blutüberströmtem Antlitz und feindseligem Glutblick sich zum Kampfe wendet, erkenntlich gemacht, dass es sich um ein letztes, verlorenes Häuflein der Wackeren handelt. Mit solchen einfachsten rhythmischen Mitteln ist auch das Pathos der Parthenonfriese erzeugt. Hodler löst aus dem Pathos des gegebenen epischen „Stoffes" ein Pathos der Flächen-Rhythmik heraus, das mit streng-architektonischer Gesetzmässigkeit empfunden ist. Eine phantastisch-koloristische Stimmungswillkür ist ihm absolut fern. Und darum fordern diejenigen seiner Schöpfungen, die sich frei halten von einer gewissen schrullenhaften Übertreibung des Ausdrucks, mit absoluter Notwendigkeit Raumbedingungen, wie sie unsere kommenden Männer in der Baukunst, die Peter Behrens, Bruno Paul, Wilhelm Kreis überzeugend ankündigen.

FÜNFTES BUCH
DEUTSCHE FORM DER SCHAUBÜHNE

I. DIE ALTE FORM DER DEUTSCHEN SCHAUBÜHNE

Ein gelehrter Mann bin ich nicht, aber ich forschte in den Büchern und folgte mit den Fingern an den Zeilen und wollte erfahren, wie einstmals die Schaubühne in unserem Volke entstanden sei. Dies jedoch fand ich als gewiss und bezeugt von untadeligen Zeugen und dargetan von vielen weisen und wahrhaftigen Männern, dass zuerst nur das Umherziehen Vermummter, welche Lieder sangen und kurze Zwiegespräche führten, üblich war. Diese Bräuche stammen noch aus der heidnischen Urzeit und galten der Feier jahreszeitlicher Feste, vornehmlich dem Auszug des Winters und der Einkehr des Lenzes, da denn auch der Wettstreit des Winters und des Sommers in Maske, Aufzug, Gesang und Zwiesprache dargestellt wurde. Es ist von Forschern erwiesen worden, dass solche Mummereien, die auch heute noch da und dort im Schwange sind, als Reste und Erinnerungen uralter Opfer- und Festgebräuche angesehen werden müssen. Ähnlich wie einst die Griechen die Leiden und die heilige Kraft des Dionysos bei ihren Winzerfesten in solchen Verkleidungen, Gesängen und symbolischen Handlungen feierten, und ähnlich wie daraus Tragödie und Komödie, erst noch vereint, dann gesondert, entstanden, so bei uns die Schaubühne aus jahreszeitlichen Festen im Banne der Gottheit. Das lebendige Bedürfnis, aus welchem die Schaubühne ihren Ursprung nahm, ist der Kult.

Die christliche Kirche drängte teils die Ausübung dieser Bräuche nach Möglichkeit in eine bestimmte Frist zusammen, den Karneval, die Zeit vor den Fasten, teils verband sie die alten Kultformen mit den neuen kirchlichen Zeremonien, die vorzüglich an Ostern von je in der Christenheit als ein Schaugepränge mit Rede und Gegenrede, sinnbildlichen Handlungen und weihevollen Klängen begangen wurden. Jene ungebundenen, derben Scherze der Fasnachtszeit bildeten jedoch späterhin die fahrenden Spielleute und die bürger-

lichen Schwankschreiber weiter in den „Fasnachts-Spielen", die zwar durch Hans Sachs so eigenartig ausgestaltet wurden, dass man sie später zur „Literatur" zählte, die aber dennoch gebunden blieben an den Kult, insofern eben das Treiben der Fastnacht kultlicher Art ist.

Die Spiele anderseits, welche die Priester in den Kirchen, Kirchhöfen oder auf Märkten zur Darstellung heiliger Geschichten aufführten und die man Mysterien nannte, beschränkten sich bald nicht mehr auf die Osterbotschaft, sondern auch andere Vorgänge aus dem Leben des Herrn wurden, je am Festtage, in prunkvollen Aufzügen vergegenwärtigt; vor allem die Passion. Wie hätte auch die Kirche wetteifern können mit den Erinnerungen an die weihevollen Schauer und Lüste der uralten Göttermahle, wenn nicht das rote Blut des Opfers geflossen wäre, das rote Blut der Erlösung vergossen zur Abwendung des Zornes Gottes! Jetzt sah das Volk auch im neuen Kulte wieder das Blut, es sah es an den Händen und Füssen des milden, königlichen Mannes, es sah den Speer in seine Seite tauchen und den Quell erschliessen, aus dem unter heiligen Gesängen und den markerschütternden sieben letzten Worten der köstliche Purpur und Segen herniedertroff. Das einmalige grosse Opfer der Christenheit war, indem es sich so jährlich vor aller Augen und tief eindringend in aller Herzen tatsächlich offenbarte, wieder zum vielmaligen Opfer des heimischen Heidentums geworden. So entfesselte es den überlieferten, eingewurzelten Rausch inbrünstiger Dankbarkeit. Gesühnt ist das Leben durch den Tod des Erstgeborenen, wir sahen es: so lasset uns leben! Die Dankbarkeit jedoch und die Zuversicht zum Leben, welche entsprossen ist aus der mit dem Tode erkauften Vollendung des Lebens in einem Einzigen: das ist die Empfindung, aus welcher die Kulthandlung der Tragödie notwendig wurde — und wird.

Die Mysterien waren also Tragödien, nicht durch die

im Formelhaften und Hymnischen erstarrte Dichtung, sondern vielmehr durch ihre Stellung im Kulte. Ihr künstlerisches Ausdrucksmittel war nicht so sehr das Wort — und wohl auch nicht die Musik —, als die Kunst in der rhythmischen Entfaltung der Aufzüge und Gruppen, der Geberden, Masken und Gewänder. Sie waren so unliterarisch, wie wir es nur wünschen können. Es gab nichts Neues in Text und Handlung, jeder erwachsene Zuschauer wusste Wort für Wort, ja schon die Kinder konnten die Strophen hersagen. Das Wesentlichste und Wirksame war die Kulthandlung als solche, die als eine Notwendigkeit aus dem Leben, aus der Kultur des Volkes hervorging, wie zuvor in Kürze dargelegt wurde. Dieser Notwendigkeit bemächtigte sich die Kunst und zwar allererst die bildende Kunst. Man bedurfte der Gewänder und der rhythmischen Beherrschung von Geberden, Gruppen und Scharen, musste also bildnerisch schaffen, indessen man sich, was Wort und Musik anlangt, noch lange an der altkirchlichen Liturgik genügen liess. Wir dürfen nicht zweifeln, dass die bildende Kunst in diesen Aufführungen eine gewisse, stilistische Entwickelungsstufe erreichte und dass sie recht eigentlich die Trägerin der tragischen Wirkungen war. Christus, Maria, St. Johannes und St. Peter, Maria Magdalena und Maria Salome erschienen hier als „Helden“ im ästhetischen Sinne und somit als Gottheiten durch Gestalt, Haltung, Tracht, Geberden und Mienen der Darsteller, ja — welch' ein grosses stilistisches Motiv! — durch Sitz und Stellung innerhalb der Aufzüge oder Gruppen. Wir werden vergeblich nach feierlicheren Wirkungen und nach reicheren stilistischen Möglichkeiten suchen, als allein in der üblichen Einzugs-Prozession aller Mitwirkenden der Mysterien enthalten sind, es sei denn etwa in der auf den Einzug folgenden Aktion: alle die Hunderte köstlich gekleideter und geschmückter Gestalten versammeln sich im rückwärtigen Teile der sonst

jeglicher Dekoration entbehrenden Bühne und sitzen dort nieder. Welch ein Bild! Wir müssen die Erinnerung an die erhabenen Tafeln van Eycks und Lochners zu Hilfe rufen, um annähernd das Ungeheure dieses Eindrucks anzudeuten. So war denn der Herr und Heiland von vornherein und immerdar der hoch thronende König des Himmels und der Erden, so hatte denn alles und jedes Stelle, Rang und Sitz im Ewigen und alles Geschehen war „nur ein Gleichnis", das vom Grossen, Bleibenden, Ruhenden ausging und zu ihm zurückkehrte. Welche Umwege muss nicht die tragische Dichtung einschlagen und wie vollkommen muss sie nicht sein, um das geben zu können, das hier einfach und allgegenwärtig den Wesensgrund des Tragischen offen hielt!

Unverrückbar sassen die Darsteller auf ihren Sitzen in diesem gewaltigen Bilde, das ebensowohl die Erzengel als die Eselin mit dem „lastbaren Füllen", Luzifer und die heiligen drei Könige, Herodias und Maria, das Öchslein und das Eselein umfasste. Wer eingriff in die Handlung, stand auf — „geht herfür", lesen wir noch in den Anweisungen der alten Textbücher; war seine Episode gespielt, so ging er zurück zu seinem Platze. Wiederum eine unerschöpfliche Menge stilistischer Motive!

Was endlich die Wirkung unendlich weit erhob über alles, was wir in neuerer Zeit an prachtvollen Schaustellungen sehen konnten, das war die Tracht. Was sind „historische" Gewänder anders als eine lehrhafte Maskerade? Die Darsteller der Mysterien trugen sich nach der Weise ihrer Heimat und ihrer Zeit; wir würden sagen: „modern". Allein das Bewusstsein, dass man eine feierliche Handlung begehe, dass man aus dem Persönlichen herausgehoben sei in ein geheimnisvolles, heiliges Wesen von heiligender Kraft — an die Mitwirkung bei den Mysterien waren zumeist Ablässe geknüpft — trieb unmittelbar an zum schöpferischen Weiterbilden der

Tracht, das sich nun innerhalb der kirchlichen Gewandtraditionen und der konventionellen Vorstellungen von Haltung und Würde der einzelnen Figuren unsäglich mannigfaltig entwickeln musste. So war auch hier ein Stil das notwendige Ergebnis. Es ist unnötig, die Trachten weitläufig zu schildern, da uns die Malereien aus jener Zeit hinreichende Vorstellungen davon geben und uns erkennen lassen, dass man mit höchster Kunst verfuhr, indem man in den tragischen Gewändern des Spieles das „zu Ende dachte", was in den an Sonntagen allgemein getragenen Festkleidern nur angedeutet und unvollkommen ausgebildet werden konnte. In dieser „Idealisierung", das ist stilistischen Schöpfung, des eigenen, lebendigen Trachtgefühles gewannen die Mysterien zugleich eine gesteigerte Beziehung zum Leben. Will die tragische Kunst ihre Wirkung in der Seele des Zuschauers vollkommen ausüben, so muss der Zuschauer sinnfällige Bezüge finden, durch die er allmählich gezwungen wird, sich in den höheren Kosmos „einzuleben" und für die Dauer des Spieles sich selbst unter den Notwendigkeiten der Tragödie zu fühlen; durch diese Bezüge erweist das Kunstwerk ja erst die in ihm waltenden Gesetze als Notwendigkeiten.

Neben dem kultlichen Elemente und vielleicht noch stärker als jenes verband die Tracht in den Mysterien das Leben des Spielers mit dem Leben der sogenannten „Wirklichkeit". Wie man die eigenen Gewänder zur Vollkommenheit gesteigert sah, so erblickte man auch in den Gestalten sich selbst und zwar projiziert in das „Heroische", „Heilige" — sagen wir bestimmter: ins „Göttliche"; man schuf „über sich hinaus", man ward des grossen Trostes inne, dass, wenn auch „hienieden" in der für „Wirklichkeit" ausgegebenen Welt das eigene Wesen nie der Allentfaltung jeglicher eingeborenen Möglichkeiten zureifen könne, so dies doch durch die Kunst erlangt werde. Die Kunst jedoch — wie, wuchs nicht auch sie aus unserem Leben? War nicht auch sie selbst unseres

Lebens, unserer Kraft, unseres Willens, unseres Wirkens und mithin unserer „Wirklichkeit“ ein Teil, ein höchstes, alles in sich spiegelndes und erfüllendes Ende, ist sie nicht unseres „Lebens Leben“? — Bezeugte nicht die Tracht, unsere Tracht, dass es unser Leben war? Wahrlich: das Mysterium der Tragödie erfüllte sich hier, auch ohne dass die Dichtkunst mit befreiter Kraft eingesetzt hätte. Jenes triumphierende, trotzige, überschwängliche „und doch!“ drängte sich auf die Lippen, jener prometheische Jubelruf, den zu entfesseln das Endziel des tragischen Kultes ist, des Kultes der Lebensvollendung, gefeiert durch die Künste im Verein.

Wir können diese Wirkung der Tracht in den alten Schauspielen vergleichen mit der seelischen Beziehung, welche die griechische Plastik der Blütezeit zum griechischen Leben hatte. Hier war der Leib, der nackte Körper „zu Ende gedacht“, ins Göttliche projiziert und aus der Kraft, dem Willen und Lebensgefühle der Hellenen heraus zur Vollkommenheit durchgesetzt. Also auch hier gab die Kunst, was das „wirkliche“ Leben zu versagen schien, und vollendete so endlich in wenigen Gestaltungen die ganze Kultur. Vor diesen nackten Leibern rief der Grieche sein „und dennoch!“ — Die Heroen unserer nordischen Kultur sind durchaus bekleidet, die Tracht ist geradezu entscheidend für ihren Stil, für unsere Kunst im grossen, tragischen Sinne. Für die alte Zeit möge man sich dies im einzelnen vergegenwärtigen an einigen ihrer heroischen Typen: Petrus, die Marien u. a., bei denen unschwer warzunehmen ist, dass in ihnen gewissermassen die letzten und höchsten Folgerungen aus den persönlichen Anlagen gezogen und gestaltet sind, welche der damaligen Kultur als die sittlichsten, wertvollsten und beglückendsten erschienen. Jede Mutter fand hier leicht den Weg zur Madonna, jeder gereifte, fromme Mann zum St. Peter, jeder nach feuriger Hingabe sehnsüchtige Jüngling

zum Johannes. In der Tracht fand die innere Gemeinschaft zwischen Spiel und Zuschauer ihr äusseres, kräftigstes Symbol.

Dass innerhalb dieses grandiosen Stiles Dekorationen, Kulissen und dergleichen armselige Ausstaffierungen des Schauplatzes unmöglich waren, ist ganz selbstverständlich. Der Zusammenschluss der Szenen konnte hier mit unendlich stilistischeren Mitteln erreicht werden. Nach rückwärts begrenzte der Chor der Mitwirkenden — gleichsam das Universum versinnbildlichend — die Bühnenbilder. Diese selbst verstand man nach Ausweis der auf uns gekommenen Gemälde und Holzschnitte aus jener Zeit so ausdrucksvoll zu gliedern, dass jede realistische Zutat nur als Störung empfunden werden konnte. Es mag genügen, auf die thronende Madonna Lochners hinzuweisen und nur etliche Gruppen mit Namen zu nennen: Pietá, Grablegung, die Wächter an der Gruft, Auferstehung, Himmelfahrt. Also auch hierin war ein sicherer Stil gereift.

Man spielte unter freiem Himmel bei Tageslicht. Während der Vorgänge waren die Gebäude und Örtlichkeiten ringsum in der Phantasie der Zuschauer ohne irgend ein kleinliches Zutun umgedeutet: die Kirche war: der Tempel; die Stadt: „Jerusalem"; die Burg: das hochgebenedeite Zion. In Lübeck liessen die Stadtpfeifer vom Turme der Kathedrale auf Posaunen und Drommeten ihren Morgenruf erschallen, bevor der Herr aus dem Grabe auferstand. Wiederum stossen wir auf ein unendlich verzweigtes Netz intimer Wechselbeziehungen von Kunst und Leben, und zwar ergeben alle wieder die Absicht, dieses in jener zu seiner Vollendung aufsteigen zu lassen. Abermals finden wir stilistische Mittel hierzu wirksam, weit, weit entfernt von jeglicher Naturalistik.

Man erwäge ferner: wenn ein Auftritt bei Nacht vor sich ging, etwa die Gefangennahme des Heilandes, so wurde selbstverständlich nicht „dunkel gemacht". Allein die Spielen-

den traten auf mit Fackeln und Kerzen in den Händen und wiederum war ein geradezu unumgänglicher Zwang zu hinreissend schönen stilistischen Wirkungen auf den Plan getreten. Noch heute dünkt es uns über die Massen feierlich, am Tage Kerzen und Kandelaber zu entzünden, wie es denn bei Gottesdiensten, Eidesleistungen, Beisetzungen und Krönungen noch der Brauch ist. Dass man sich des optischen Reizes, der im Ineinanderschmelzen von Sonnen- und Kerzenlicht beruht, begebe, dass man obendrein noch des Zaubers der weihevoll-zwecklosen Handlungsweise verlustig gehe, wenn man nach neuzeitlicher plebejisch-naturalistischer Art „Nacht macht" — dass das noch keinem in den Sinn gekommen ist!

Devrient sagt in seiner bekannten Studie über Oberammergau und die dortige Passion: „Es ist merkwürdig, wie diese mannigfachen Anregungen unserer Einbildungskraft, ja wie die Zumutungen, welche an sie gemacht werden, ihr eine selbstschöpferische Kraft erzeugen, welche die ganze Darstellung ergänzen und bereichern hilft. — Wir glauben an die Nacht bei Abendmahl- und Ölbergszene —, obschon die Mittagssonne auf die Bühne brennt. — — Diese Volks- und Naturbühne darf mit unbesorgter Kühnheit über unsere Einbildungskraft gebieten; während die ängstlich berechneten Täuschungen unserer Kunstbühne uns so mäkelnd und ungläubig finden."

Oberammergau! — Wir besitzen es ja noch! Alles ist vorhanden, dort in dem bayerischen Gebirgsdorf, das unserer Kunst der Schaubühne zur Basis dienen könnte bei ihrer stilistischen Neugeburt, ebenso wie in Holbein, Dürer, Grünewald noch alles da war, was Leibl brauchte, um eine stilistische Neugeburt der deutschen Form in der Malerei hervorrufen zu können. Es gibt nichts, was uns so unmittelbar und mit solch erschütternder Wucht zur Empfindung brächte, was das Wesen deutscher Kunstweise sei

als diese Offenbarungen einer einzig dastehenden, Jahrhunderte alten Dorftradition! Man lasse sich nicht durch oberflächliche Berichterstatter täuschen: die Oberammergauer Tradition steht unter einer Schicht fremder Zutaten noch rein und lauter in ihren herben Formen da! Mag durch das Überwuchern lehrhafter Texte etc. der Eindruck abgeschwächt werden: im grossen und ganzen aber gibt uns die Ammergauische Passion und auch die Kreuzesschule die ganze Tradition.

Da reisen wir und rennen uns ab im Schweisse unseres Angesichts, um in den Museen die strengen Zeugnisse der Schöpferkraft deutschen Volkstums zu suchen: die goldenen Tafeln der altdeutschen Meister, die Skulpturen, aus Lindenholz gekerbt und aus dem Stein gemeisselt, die Erzgüsse und Schreine und die glutenden Glasgemälde; und hier, in Oberammergau, wandelt das alles noch vor uns im Fleisch! — Wenn der Chor („Schutzgeister") hereinschreitet, geführt von dem majestätischen Koryphaios, so überkommt uns ein Schauer. Es ist, als ob die Gestalten, welche die rassigsten deutschen Meister in ihren Bildwerken gebannt, aus ihrer heiligen Erstarrung erwacht wären und nun in mystischer Verklärung dahinschritten, ein weihevolles, deutsches Heldengeschlecht: die Männer und Frauen, die Heiligen und Märtyrer, die Engelkinder und Propheten, wie sie die namenlosen Tafeln der alten bayerischen Meister zeigen oder, in vervollkommneter Ausbildung, die Kölnischen Meister, ein Joest von Kalkar, Dünwegge, Woensam, dann aber vor allem Martin Schongauer, der ja sogar Beziehungen zu Ammergau gehabt haben soll, der Ulmer Zeitblom, die Nürnberger M. Wolgemuth und Albrecht Dürer, der Augsburger Holbein, die Franken Grünewald und Riemenschneider!

Devrient glaubt die Darstellungsweise nicht treffender bezeichnen zu können, als indem er sagt: „es sei, als ob Bilder unserer mittelalterlichen Maler lebendig

geworden wären. Man findet diese wenig ausdrucksvollen Köpfe, diese bald dürftigen, bald eckig übertriebenen oder gewundenen Bewegungen wieder. Man sieht Stellungen, wiederkehrende Gebärden, die den volkstümlichen Holzschnitten, den bunt lackierten und vergoldeten Heiligen in ihren Kirchen entnommen sind. Nicht nur in den Farben der Gewänder erinnern die Personen an das malerische Herkommen der Kirchenbilder, sondern auch in Bewegungen und Stellungen." — Nicht, dass die Oberammergauer die alten Bilder nachahmten! Du lieber Gott! Diese schlichten Schnitzer und Bauern wissen davon nichts! Es ist vielmehr so, dass hier, in einem von ursprünglicher rassig-schöpferischer Frische strotzenden Stamme noch die nämlichen Quellen deutscher Formgewalt wirksam sind, die einst eine grosse deutsche Kunst und Kultur speisten, bis die „Renaissance" und andere Invasionen und Importen mit üblem Talmiprunk darüber fuhren. Dass die Oberammergauer diesen Urquell deutscher Formgewalt in sich wach und unentweiht erhielten, das ist das, was sie so vor allen deutschen Dörfern und Städten auszeichnet, was jeden veranlassen muss, ihnen aufmerksam, ja ehrfurchtsvoll zu nahen. Alles, was man von einer theatralischen „Korruption" des „Weltdorfes" hört und liest, ist dummes Zeug. Oberammergau ist heute noch eine Gemeinde von ganz mässigem Wohlstande, gegen Industrieorte ist es geradezu arm. Nur ganz vereinzelte üble Neubauten im „Schweizerstil" schänden erst die prachtvollen echten Dorfgassen, eine „Fremdensaison" ausser an Spieltagen gibt es nicht, die Erschliessung durch die Bahn hat so gut wie nichts geändert. Die Oberammergauer sind keine besseren und keine schlechteren Menschen als andere Menschen auch. Aber von allen deutschen Gemeinwesen hat das ihre die Wesenheit deutscher Form am machtvollsten noch im Blute sitzen. Denn man darf nicht glauben, dass diese Greise, diese Männer, Frauen,

Jünglinge, Mädchen und Kinder die erschütternde Grösse und herbe Ausdrucksfülle ihrer Haltung, ihrer Geste, ihres Schreitens, die Hoheit und die holde Einfalt, mit welcher sie ihre heiligen Gewänder, ihre Kronen und Kränze tragen, nach Vorbildern einstudierten! Das alles ist ihnen dem Prinzip nach noch natürlich. Es ist ihnen geblieben eben durch die Erhaltung der Spiele, welche von Generation zu Generation die Pflege der Ausdrucksformen am eigenen Körper, die Pflege einer Gewandtradition erzwangen. Der leidenschaftliche Wetteifer tut das Übrige. Früher hatte fast jede deutsche Stadt und jedes deutsche Dorf seine volkstümlichen Spiele. Erst als diese verschwunden und unterdrückt waren, verschwand auch der Stil aus dem Leben des Alltags.

Alles, was den Spielen von echter, bodenständiger Oberammergauer Tradition verblieben, das ist wundervoll und von einer einzigen herben Grösse; alles, was hinzugetan wurde aus gelehrtem Kram, das ist störend und langweilig. Aus der Bewegung und Haltung des Chors allein aber empfangen wir Eindrücke, welche alles, was das konventionelle Operntheater oder gar das naturalistisch-banale Schauspiel unserer Städte bietet, und sei es noch so lärmend gepriesen, ebenso unermesslich überragen, wie etwa die Skulpturen am Bamberger Dom die der Berliner Siegesallee. Man kann dergleichen gar nicht in einem Atem nennen.

Es wäre nun von ganz ausserordentlicher Wichtigkeit, wenn es gelänge, das Bodenständig-Ammergauerische aus den gelehrten Zutaten herauszuschälen. Vor allem was die szenische Gestaltung anlangt! Die jetzige Bühne ist auf die Dauer unmöglich. Man hat einfach eine Guckkastenbühne auf das alte Proszenium hinaufgestellt. Schon der Giebel, auf dem sich sogar der „Liebe Gott“ als ein klassizistischer Jupiter maskieren muss, und der Vorhang, auf den man den Moses von Michelangelo hingemalt hat, lassen es nur

allzudeutlich empfinden, dass das alles späte, üble Zutat sei, geeignet, die Tradition auf Irrwege abzulenken.

Es ist nun allerdings kaum noch etwas über die ursprüngliche Gestalt der Bühne festzustellen. Ich habe mich bemüht, einiges aus der mündlichen Überlieferung zu sammeln. Es ist wenig; aber manches davon wohl bisher nicht beachtet. Man weiss nur noch, dass sie ursprünglich auf dem Gottesacker gestanden hat, zwischen der Kirche und dem alten Schulhause, das jetzt ein Privathaus mit Krämerei ist. An der dem Kirchhofe zugewendeten Seite zeigt dieses ehemalige Schulhaus noch im Obergeschoss die jetzt zugemauerte Türe, welche bei den Spielen benutzt wurde, um den im Schulhause sich ankleidenden Darstellern als Passage zur Bühne zu dienen. Diese selbst war natürlich nichts wie eine „Pruggen“, ein primitives Brettergerüst, das über den Gräbern aufgeschlagen wurde. Die Grabkreuze wurden umgelegt oder umgeklappt; die Zuschauertribüne, welche mehr als 3000 Personen gefasst haben soll, war durch eine Balkenkonstruktion bis an die Dorfgasse hinunter verlängert. Zwischen ihr und der Bühne — die übrigens bereits ein tiefer liegendes Proszenium für den Chor der „Schutzgeister“ hatte — war ein breiter Durchgang gelassen, welcher von der Pforte des Gottesackers bis zur Kirchentür führte.

Wie man auf Grund zuverlässiger Überlieferung aus der Generation vom Anfang des 19. Jahrhunderts weiss, hatte diese Bühne bereits Vorhang und Kulissen; in der grossen Kreuzigungsszene wurde die wohl nur aus Leinwand bestehende Rückwand herabgelassen und die herrlichen Rhythmen der Berge mit ihren wunderbaren Harmonien von hellem und dunklem Grün traten nun selbst in der Tiefe des Bildes auf. Es war schon ein ungeheurer künstlerischer Verlust, als man durch Verlegung des Theaters vor das Dorf diesen Hintergrund einbüsste. Sehr einfach war die szenische Konstruktion selbst, „das so heroische prospek-

tivische Gebäu der Sciena di Comedia", wie der Ulmer Jos. Furtenbach von der italienischen Komödie des 17. Jahrhunderts sagte. Nach ihm waren auf jeder Seite der sich perspektivisch verengenden Bühne je fünf Kulissen. Diese bestanden aus dreiseitigen Lattengerüsten, die sich um eine senkrecht stehende hohe Kurbel drehten, wodurch auf leichteste Weise die Verwandlungen vorgenommen werden konnten. Wie man mir in Oberammergau sagte, bestand bei dortigen alten Leuten noch bis vor kurzem die Überlieferung, wonach bei der Passionsbühne diese Einrichtung ebenfalls gebräuchlich war. Das ist sehr glaubhaft, wenn man an die mannigfaltigen nahen Beziehungen sich erinnert, welche zwischen Kloster Ettal und Italien bestanden. — Das Entstehen einer inneren, durch einen Vorhang für sich abschliessbaren Mittelbühne führt R. Genée einleuchtend auf Einflüsse der englischen Komödiantenbühne zurück.

Wir treffen hier also bereits fremde Zutaten; allein wir dürfen überzeugt sein, dass die Anregungen, welche die feingebildeten, kunstliebenden Ettaler Mönche brachten, von der bodenständigen, urwüchsigen Kraft der streng an ihrer hergebrachten Art hangenden Ammergauer formal verarbeitet und ins Ammergauerische umgebildet wurden, so wie etwa die welschen Barockformen in der Architektur von unseren bayerischen Bauleuten in den Dorfkirchen und in Profanbauten ins Bayerische übersetzt wurden, so dass man mit Fug von einem „Bayerischen Bauern-Barock" spricht.

In der Art müssen wir uns den Stil der älteren Passionsbühne denken, denn von jeher hatten die Ammergauer den Grundsatz, alles selbst zu machen, auch die szenische Malerei. Devrient erzählt, dass noch bei dem von ihm 1850 gesehenen Passionsspiel das Giebelfeld des Bühnengebäudes von dem Christusdarsteller Flunger selbst mit den Figuren „Glaube, Liebe, Hoffnung" bemalt war. Wenn die zeichnerische Wiedergabe auf dem Titelbilde des Devrientschen

Buches einigermassen genau ist, so ist es fraglos, dass Flunger, der seinem Beruf nach Zeichenlehrer war, sich so gut er konnte noch an die Überlieferung der Oberammergauer Fassadenmalerei gehalten hat. Und das wird bestätigt durch die folgende Bemerkung Devrients, die Malerei sei „grell, meistens hellgrün und rosenfarben, in Stubenmalerweise; das Ganze aber, in seinem grossen, freien Entwurf," habe „etwas Imponierendes" gehabt.

Man darf als sicher annehmen, dass dieselben Maler, welche die ganz kostbaren Fassadenmalereien an den Häusern gemacht haben, auch die Szene schufen. Die Oberammergauer Bühne war eine stilistische, nicht eine auf naturalistische Täuschung berechnete, wie die unserer modernen städtischen Theater. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir sie uns im Stil übereinstimmend denken mit den meisterlichen Fresken am Hause des Altbürgermeisters Lang. Diese sind erst Ende des 18. Jahrhunderts von dem Oberammergauer Meister Franz Zwinck gemalt worden, der auch in Mittenwald die schönen Fresken schuf. Ein Tobias Zwinck wirkte noch 1905 bei der „Kreuzesschule" mit. Das zeigt, dass der traditionelle Zusammenhang auch auf diesem Gebiete heute wiederaufgenommen werden könnte.

Leider ist jetzt der „Stil" der Oberammergauer Szene in Gefahr durch das bedenkliche Gemisch von Resten aus der alten Form, dem späteren „Bauernbarock" und übler moderner Guckkasten-Realistik mit Opern-Klimbim. — Da müssen Künstler eingreifen, welche dem Bodenständigen wieder zum Durchbruch verhelfen. Die junge Generation, die wieder das Bodenständige und Einfache versteht und kann, müsste den Ammergauern eine „Schauburg" hinstellen, die so selbstverständlich zum Dorfe gehört und zum Dorfe wirkt wie die Kirche. Und demgemäss müsste alles andere sein: Geberde, Tracht, Wort, Musik und bildnerische Ausschmückung. — Dann könnte Oberammergau in der Tat für

die Wiederherstellung der deutschen Form im Drama und für deren moderne Fortführung das werden, was Devrient, der „Entdecker“ dieser Spiele, vor einem halben Jahrhundert schon erhoffte, als er schrieb:

„Eine verbreitete Anwendung des Ammergauer Passionstheaters würde beweisen, dass es in der Schauspielkunst zwei ebenso berechtigte verschiedene Gattungen gibt, wie in der Malerei; und dass hier wie dort die räumlichen Bedingungen die Verschiedenheit ihrer Natur bedingen. Während für die feiner ausgebildete Schauspielkunst unsre Bühnen schon viel zu gross geworden sind, können sie für das historische Drama nicht gross genug werden.

Die Kunstwelt unserer (konventionellen) Bühnen bewahrt, durch ihre Abgeschlossenheit in anmutigen Räumen, den Charakter einer vertraulichen Mitteilung. — Wie entweiht aber erscheint uns diese Welt, wenn sie in das helle Tageslicht — hinausgeschleppt wird! — Je tiefer das individuelle Empfindungsleben in einem Stücke erfasst wird, desto weniger lässt es sich unseren abgeschlossenen Bühnen entziehen. Die grossen Volks- und Menschheitsinteressen dagegen gewinnen erst volle Kraft und Weihe, wenn sie in die freie Luft, in den täuschungslosen Sonnenschein, vor alles Volk hinaustreten. Der dramatische Geist müsste hier in weiten Zügen schaffen, er müsste auf Fernwirkung und Verständlichkeit fürs blosse Auge, auf eine Charakterzeichnung mit breiten Pinselstrichen, auf eine tönende Rhetorik von klarem, gedrungenem Ausdruck – ausgehen. Die Freskomalerei der Dramatik würde damit geschaffen.“

II. KULTUR DES LEIBES UND SCHAUBÜHNE

Wir haben diese wenigen Zeugnisse für den alten tragischen Stil der deutschen Schaubühne, die wir leicht um viele vermehren könnten, nur deshalb aus den Berichten

ausgewählt, um darzutun, dass unsere Schaubühne, bevor sie „literarisch" geworden, alle Elemente schon besass, um nach der bildnerischen Seite hin den Anforderungen einer hohen Kultur Genüge zu tun. Es ist gut, das zu wissen. Denn ob wir gleich nicht beabsichtigen, die Alten nachzuahmen, so können wir doch gewiss auf der Grundlage unserer modernen Kultur mit gleicher stilistischer Strenge in den festlichen Darstellungen unserer Schaubühne den tragischen Kult entfalten, der uns Genüge tut und uns den Trost verkündet; sehet euer Leben ist vollendet — dennoch!

Für den Deutschen war seither „Kultur" etwas rein Geistiges. Daher kam es denn, dass das nun gemach einsetzende Bestreben, das Leben mit Form, mit Kunstgestalt zu durchdringen, sich zunächst nur schüchtern herauswagte in Bezirke, die nicht unmittelbar dem geistigen Reiche eingegliedert sind. Man versuchte sich anfänglich in der Dichtkunst, in der Literatur, dann in der Zierkunst, in der Bau- und Wohnungsgestaltung, endlich in der Kleidung, aber das Nächstliegende fasste man zuletzt, den eigenen Körper!

Die Kultur des nackten Leibes ist die Voraussetzung zur Kultur des bekleideten Leibes. Nur diese tritt in Erscheinung in unserem Klima; aber jene ist für sie unerlässlich. Soweit Nützlichkeit und Zweckmässigkeit mitreden, hat man nun längst in der Kultur des nackten und des bekleideten Körpers beträchtliche Fortschritte gemacht. Unsere Kinderpflege, Hygiene, Massage, Gymnastik, unsere Leibesübungen und Sports und was alles damit zusammenhängt, verfeinern sich unausgesetzt, verfeinern sich so sehr, dass sie ganz von selbst und ohne bewusste künstlerische Absicht sich ins Ästhetische umsetzen. Die Schicht der Höchstkultivierten hat in der Tat schon wieder Freude an der Erscheinung des vollkommen entwickelten Menschenleibes und

an seiner Bewegung, eine Freude, welche zwar zweifelsohne ihren Ursprung im Reiche der geschlechtlichen Instinkte hat, im „Sinnlichen" wurzelt wie jede Kunstempfindung, die aber frei geworden ist von der „Notdurft" des Geschlechtslebens. Wir sehen den Körper einem Bewegungsgesetze unterstellt, welches nicht mehr in Einklang steht mit der Rhythmik unseres geschlechtlichen Lebens, welches vielmehr einen anderen, einen „höheren" Einklang sucht und zum Ausdrucke erhebt. Damit wird unser Körper zum Mittel künstlerischer Formschöpfung; wir nennen diese Kunst, deren Mittel unser eigner Leib ist, den Tanz, oder in gewisser Zusammenwirkung mit anderen Künsten (Poesie, Musik, Architektur, Malerei) das Drama.*) Ich definiere den Tanz als „rhythmische Bewegung des Körpers im Raum, ausgeübt in dem schöpferischen Drange nach einem in sich harmonischen Erleben des Weltgeschehens, wodurch dieses als eine über der von uns nicht als Harmonie erfassbaren Wirklichkeit bestehende vollkommene Ordnung beglückend und berauschend empfunden wird". Und ich definiere das Drama mit den nämlichen Worten, nur dass ich sagen würde: „rhythmische Bewegung des Menschen im Raum" — des ganzen Menschen, nicht nur des leiblichen, sondern auch des geistigen mit all seinem Schicksal. —

Das Drama, im echten Sinne, ist nichts anderes als die höchst-vergeistigte und differenzierteste Anwendung der Tanzkunst. Das war es zu allen Zeiten veredelter Kultur, das kann es auch bei uns wieder sein. Nur müssen wir uns abgewöhnen, das heute in Mode befindliche Literaturdrama als eine reine dramatische Kunstform zu betrachten. Diese literarischen Theaterstücke, die meistens ethische, soziale, erotische „Probleme" behandeln, bleiben hier voll-

*) Vgl. meine Ausführungen in den Monographien „Die Schaubühne der Zukunft" (Verlag von Schuster & Löffler in Berlin) und „Der Tanz" (Verlag von Strecker & Schröder in Stuttgart).

kommen ausser Betracht; sie sind eben „Literatur", und wenn sie überhaupt hie und da dramatische Kunstformen anwenden, so geschieht das nur als Mittel zum Zweck einer effektvollen Hervorkehrung literarischer Werte, nicht aber als Selbstzweck. Alle Deutschen von verfeinerter Kultur wenden sich ab von der manierierten „grossen Oper" und von der Literaturtheatralik, die, ganz vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, in banaler Tendenzillustration und erotischer Sensationsmache aufgeht. Damit wird die Bahn wieder frei für die reine und echte dramatische Kunstform wie sie die Formgewalt unserer Rasse in mannigfachen Ansätzen seit Jahrhunderten zu erzwingen hofft. Während die lateinischen Rassen auch hier, wie in der bildenden Kunst, ihr Ziel erreichten — Corneille, Racine, Molière — wurden unsere Grundlagen jedesmal, kaum dass sie über den Erdboden ragten, durch fremde Überwucherung verdeckt und vernichtet. Zuletzt behalf man sich, indem man sich einzureden suchte, in Shakespeare sei „das dramatische Ideal des Germanentums" erreicht. Heute kann man sich aber auch mit dieser Verlegenheitsausrede unmöglich mehr zufrieden geben.

Die reine, monumentale Kunstform des Dramas kann sich jedoch auf den Guckkasten unserer konventionellen, vom welschen Barock herstammenden Theater nicht verwirklichen. Sie bedarf — das hatten schon Schiller, Goethe und Schinkel erkannt — eines neuen, organisch-künstlerisch entwickelten Theatertypes. Es kann nicht oft genug hervorgehoben werden, dass alles, was wir tun, um die künstlerische Kultur weiteren Kreisen zugänglich und verständlich zu machen, umsonst ist, solange das Theater unwidersprochen in einer Form besteht und wirkt, die allen Anforderungen des guten Geschmackes Hohn spricht. Denn das Theater ist diejenige öffentliche Kunststätte, welche den weitesten Wirkungskreis und die mächtigste Suggestionskraft hat. —

Wir müssen dem konventionellen Theater eine künstlerisch einwandfreie Schaubühne entgegensetzen, wir müssen eine Schaubühne neuer Kultur haben, auf der schöpferisch veranlagte, vollendet gewachsene junge Männer und Frauen die vorbildlichen Tanzformen zur Entfaltung bringen, teils als Tänzer im engeren Sinne, teils als mimische Darsteller im Drama strengen Stiles.

Der Deutsche fängt an zu leben, nachdem er über ein Jahrhundert lang nur gedacht, gelernt, gelehrt, geschrieben, gezankt und sich geplagt. Wenn der Deutsche als Künstler seither mit dem nackten Leibe zu tun hatte, so war dieser ihm nicht mehr als ein technisch-akademischer Begriff: der „Akt". Haben doch selbst unsere bildenden Künstler, selbst die Grössten unter ihnen, im Zeitalter abstrakter Kultur den Körper nicht voll entdeckt und also auch die Rhythmik der Rasse nicht mit vollen Pulsen klopfen fühlen. Bei Böcklin ist der nackte Leib immer Symbol, nicht um seiner selbst willen. Nur zwei grosse Meister unter allen deutschen Malern seit Holbein haben wirklich etwas vom menschlichen Körper gewusst: Feuerbach und Marées. Unter den Bildhauern waren die ersten, Schadow und Hildebrand, doch immer nur durch die Antike an den menschlichen Leib herangekommen. Einen spezifischen Ausdruck für die Leiblichkeit moderner deutscher, modern-germanischer Rasse findet man bei ihnen noch kaum, sicherlich nicht entfernt in dem Grade, wie Rodin, Renoir, Daumier, Courbet, Delacroix, Ingres, Chassériau, Gericault, Goya noch die lateinische Rhythmik der Körperlichkeit gewissermassen im Handgelenk spürten. Ausserhalb der Kunst vernachlässigte der Deutsche den Leib, ja er verachtete ihn im Grunde noch genau so, als ob der mittelalterliche Fluch noch immer über der Leiblichkeit laste. Nicht umsonst stellte Nietzsche, der „Umwerter aller Werte", dem abstrakten älteren Kulturbegriff den „Tänzer" entgegen, als ein Neues, Revolutionäres, radikal Umwertendes.

Im Tanz wird der Leib erst vollkommen zum seelischen Erlebnis.

Furtwängler sagt mit grosser Bedeutung: „die klassische griechische Körperbildung wurde genau in derselben Epoche geschaffen wie das Drama". Beide haben eben die Kultur des Körpers und der körperlichen Ausdrucksformen im Tanz in gleicher Weise zur Voraussetzung.

Die Entdeckung des eigenen Körpers bedeutet für eine Rasse den Empfang eines Kunstgesetzes, die Geburt eines Kulturprinzips.

III. GEDANKEN ÜBER TRAGISCHE FORM

Zu allen Zeiten hat man sich um die Erklärung des Tragischen bemüht. Die Weisen und Kunstrichter aller Völker sind, so weit wir sehen können, in diesem Bemühen stets zum selben Ergebnisse gekommen, nur dass ihre Auffassung, je nach der Höhe ihrer Kultur, bald eine geistige, freie und grosse, bald eine grobe, nüchterne und sittenrichterliche war. Man kennt diese Ergebnisse tiefsinniger Untersuchungen und verlangt nicht, dass sie wiederholt werden. Den höchsten Triumph erreicht die Kunst, die äusserste Verzückung spendet sie indem sie das absolut Widrige uns als notwendig in der Harmonie schauen lässt: die Minusseite des Lebens, uns erscheinend als Schmerz, Verlust, Tod. Hier erwächst uns die tragische Form. Das Disharmonische als Vollkommen-Harmonisches gefasst: die endgültigste aller Transsubstantiationen, die Materialisierung des künstlerischen Phänomens in der Stofflichkeit, die ihm von unserem menschlichen Standpunkte aus gesehen am fernsten abliegt! „Schön wird hässlich, hässlich schön", bekennt Shakespeare, „. . . gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide" dankt Goethe, und Möricke: „So trink' ich gierig die entzückten Qualen . . . ." — Der Dichter vermag dies jedoch in der Tragödie, nur zu erlangen durch Beherrschung gewisser

gegebener („prädestinierter“) Kunstmittel. Denn der Dichter für seine Person vermag ebensowenig über die Grenzen der menschlichen Vernunft hinauszufliegen als ein anderer. Dagegen gebietet der Künstler über die Formen, welche zu den „letzten Dingen“, zu jenem unerkannten Bereich tiefster Erlebnisse in einer gewissen Beziehung stehen, und mit welchen er das Dunkel und scheinbar Gestaltenlose so eng umrahmt, dass es sich nicht allein als ein ungeheurer Schatten zwischen dem Gestalteten auftut, sondern auch auf die Formen selbst einwirkt und in den von dergestalt durchdrungenen Formen ausschwingenden Gefühlen empfunden wird. Wenn ein Vergleich aus den Naturwissenschaften genehm erscheint, so möge man sich erinnern, dass gewisse uns ihrem Ursprunge nach unbekannte Strahlungen sichtbar werden, wenn sie auf bestimmte Stoffe fallen. Wie der Chemiker nicht jedes beliebige Stück Erde oder Rinde oder Fleisch gebrauchen kann, um solche Strahlen sinnfällig nachzuweisen, so kann auch der Dichter nicht das Ungeformte an den Füssen des Schicksales niederlegen, dass es erleuchtet werde; und wie der Chemiker nicht jede beliebige Mischung von Stoffen zum gedachten Zwecke dienlich findet, sondern nur eine ganz bestimmte, nach besonderen Gesetzen gestaltete — so muss auch der Dichter ganz bestimmte Formen von besonderer Gesetzmässigkeit finden und auferrichten, um das unbekannte Leben zu umkreisen. Der Chemiker vermag es jedoch dadurch, dass er die „reagierenden Substanzen“ entsprechend ummischt, umformt, verringert oder verstärkt, die Einwirkung der Strahlen zu vermehren: er gewinnt sie in schärferen Umrissen, mächtigeren Gluten. So auch ist es dem schöpferischen Dichter gegeben, die zur Erweckung des tragischen Lichtes tauglichen Formen, welche ihm überliefert wurden, derart zu läutern, derart in ihrer besonderen Wechselbeziehung zu den Quellen des Geschehens zu steigern, dass die von diesen ausströmenden

Schwingungen voller, klarer, innerlicher durch das Geformte wogen.

Mithin muss unverbrüchlich festgehalten werden, dass das Wesen der Tragödie einzig und allein in ihren poetischen Kunstmitteln besteht. Denn keinerlei Zugang ist für uns zu jenem „dunklen Land“, das man nun „das Ewige“, „das Absolute“, „das Unbewusste“, „das Leben der Seele“, „Schicksal“, „Moira“ oder sonstwie benennen mag. Wir können nicht das für uns Gestaltenlose gestalten wollen, wiewohl auch dies in unnützer Vergeudung köstlicher Gaben mitunter von zügellosen Phantasten gewagt wurde. Wir vermögen nur aus dem beschränkten Leben, das wir leben und „begreifen“, den Inhalt zu schöpfen für die hellen Formen, mit denen wir „das Dunkel“ umrahmen, also dass es sichtbar wird. Auch die Götter der Alten waren Gestalten aus dem irdischen Leben, die sich als blühender Reigen um die finsteren Tiefen schlangen, in denen die Hüter des Schicksales wirken, die sowohl den Reigen der vollkommenen Götter als der unvollkommenen Menschen lenken, die aber selbst nicht in Gestaltung, sondern in heiligen Zeichen und geflüsterten Namen furchtsam verehrt wurden: „Maja“, „Moira“, „die Nornen“, „die Mütter“.

Es gab Zeiten, in denen man allgemein glaubte, dass die „Seele“ des Menschen nach dem „zeitlichen Tode“ zurückkehre in jene ewige Heimat des Lichtes und der Finsternis. Bei solcher Annahme mochte es begreiflich erscheinen, dass der tragische Dichter die Darstellung des Todes für unerlässlich hielt. Wir aber empfinden, gleich den Hellenen und gleich Goethe, jedes Leben zu jeder Zeit in gleich enger Beziehung zu jenem Bereiche wie uns schon Christus lehrte: „in ihm leben, weben und sind wir.“ Es ist uns mithin nicht mehr nur der Abschluss einer irdischen Bahn zum Inhalt tragischer Formen möglich, sondern wir empfinden das Tragische noch in anderen rhythmischen Geschehnissen, ja

wir sind nicht abgeneigt, gerade in der als unabweislich gefühlten Notwendigkeit ewigen „Wanderns“ oder einer unendlich oftmaligen „Wiederkehr“ das Tragischeste mit scheuer Ehrfurcht zu ahnen.*)

Wie sich uns das Tragische darstellt, das hat der vlämische Dichter Maurice Maeterlinck volkstümlich ausgelegt in dem Kapitel seines „Schatz der Armen“, welches überschrieben ist „Die Tragik des Alltages“. Sei uns zunächst die Anführung einiger hauptsächlicher Sätze erlaubt:

„Es gibt eine alltägliche Tragik, die viel wahrer und tiefer ist und unserem wahren Wesen mehr entspricht, als die Tragik der grossen Abenteuer . . . Es handelt sich darum, oberhalb der gewöhnlichen Zwiesprache zwischen Vernunft und Gefühl die feierliche und ununterbrochene Zwiesprache zwischen dem Wesen und seinem Schicksale darzutun . . . . Man kann sagen, dass unser Theater anachronistisch und die Dramatik um so viel Jahre zurückgeblieben ist . . . Da sehe ich einen getäuschten Gatten, der seine Frau tötet, ein Weib, das seinen Liebhaber vergiftet, einen Sohn, der seinen Vater rächt — ermordete Könige, geschändete Jungfrauen, eingekerkerte Bürger und die ganze traditionelle Erhabenheit. Ich war in der Hoffnung gekommen, etwas davon zu sehen, wie das Leben an seinem Urgrunde und seinen Mysterien hängt mit Banden, die ich weder Gelegenheit noch Kraft habe, jeden Tag zu sehen.

*) Wir gelangen also auch hier, wie zuvor im Reiche der bildenden Künste, zu der zwingenden Schlussfolgerung, dass die Kunstform eine religiöse Form voraussetzt, wenn sie zum Erlebnis werden soll. Zu dieser Überzeugung bekennt sich auch Paul Ernst: „Als die erste Kunde vom Radium kam, schien es, als sei das Meyersche Gesetz von der Erhaltung der Kraft widerlegt. Die Hoffnungen haben sich nicht bestätigt; aber vielleicht wird anderweitig durch die Empirie dieses Dogma — bald umgestossen; und dann ist der Weg frei für eine neue Religion, wie für eine neue Tragödie.“ — „Der Weg zur Form“, Berlin 1906, S. 149.

Es handelt sich nicht mehr um einen ausnahmsweisen, gewaltsamen Augenblick im Leben, sondern um das Leben selbst . . . . . Auch liegt nicht in den Handlungen, sondern in den Worten die Schönheit und Grösse der schönen und grossen Tragödien. Es sind just die Worte, die zuerst unnötig scheinen, welche in den Werken zählen. Neben dem notwendigen Dialog läuft fast immer noch ein anderer Dialog, der überflüssig scheint. Bei aufmerksamer Betrachtung aber wird man sehen, dass er der einzige ist, den die Seele von Grund aus versteht. Es ist gewiss, dass in den gewöhnlichen Dramen schon der notwendige Dialog der Realität in keiner Weise entspricht, und was die geheimnisvolle Schönheit der schönsten Tragödien ausmacht, liegt ganz gewiss in den seitab von der bündigen, sinnfälligen Wahrheit gesprochenen Worten."

Nach dem, was wir eingangs über den Bezug der Formen zu den Quellen des Geschehens in der Tragödie angeführt haben, wird man diese „Magie" der grossen Dichter-Worte nicht mehr so ganz unbegreiflich finden. Auch das Zeugnis Goethes mag hier Geltung haben, welcher einmal zu Eckermann sagte: „Es liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle grosse Wirkungen." Wenn man erst einmal beginnt, daraufhin die Tragödien der ersten Meister anzusehen, so wird man nur allzubald bemerken, dass sie eben einzig und allein auf jenen „geheimnisvollen", „magischen" Strahlungen in den Formen beruhen. Tasso geht nicht zugrunde, weil er die Sitte des Hofes verletzte, weil er den Antonio beleidigte, weil ihm sein Werk vorenthalten wird — wenn jemand „in dürren Worten" sagen könnte, warum er zugrunde gehen muss, so wäre Goethes Tragödie überflüssig, falsch und schlecht wie tausend andere „Trauerspiele". Wir aber wissen, dass er zugrunde geht und emfinden, warum er zugrunde geht. „Es offenbart sich" in den Formen. Es mag aber so sein, dass die un-

begreiflichen Geschehnisse und alle Dinge ihren Rhythmus haben, der uns unbewusst eingeprägt ist, und den wir wieder vernehmen in den Rhythmen der Kunst.*)

Ein bewunderungswürdiges Beispiel für die Ausgestaltung der „höheren Zwiesprache", der „unnötigen" Worte findet sich im „Julius Caesar" Shakespeares im ersten Auftritt des zweites Aufzuges, wo die Verschworenen bei Morgengrauen sich im Hause des Brutus versammeln. Es ist der Augenblick, wo Cassius den noch schwankenden Brutus überreden will, das Ungeheure zu vollbringen: die Ermordung Caesars. Ein Geringerer hätte wohl in lebhafter Rede und Gegenrede dargestellt, wie Brutus zum Entschluss gebracht wird. Der tragische Dichter aber, wissend, dass

*) Es ist nicht Schuld des Verfassers, dass auch die Erörterungen über dieses Formengebiet eine gewisse mystische Note verraten. In der bildenden Kunst sind immerhin Begriffe und Formeln festgelegt, welche es einigermassen gestatten, das Künstlerisch-Wesentliche als solches, nicht unterstellt dem Stofflich-Zufälligen und Literarisch-Akzidentiellen, zu behandeln. Noch ausgebildeter ist die Technik der musikalischen Ästhetik. Für die poetische und dramatische Kunst fehlt sie aber fast durchaus. Es wurde fast immer nur über den moralischen Standpunkt, das Psychologische, die „Weltanschauung", d. h. also das Stofflich-Zufällige gehandelt (vgl. Lessings „Hamburgische Dramaturgie" oder jede beliebige Tageskritik von heute). — Was die Tragödie insonderheit anbelangt, so hat eigentlich bisher nur Hölderlin den Versuch gemacht, die rhythmischen Grundelemente dieser Kunstform begrifflich darzustellen und zwar in den „Anmerkungen zum Ödipus", angeschlossen an seine Sophokles-Verdeutschungen. Leider hat er diese erst niedergeschrieben, als ihm seine Erkrankung ein präzises Erfassen des Ausdruckes bereits verwehrte. Darum haben auch seine Ausführungen einen mystisch-dunklen Ton — freilich einen höchst erhabenen. Er wollte aber schon dartun, dass und inwieferne das Wesen der Tragödie als Kunstform auf der „rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen" beruhe. — Daran wird anzuknüpfen sein, wenn eine exakte Ästhetik des Dramas neben der exakten Ästhetik der bildenden Künste erstehen soll.

Cassius nicht der Vater des Geschehens ist und dass mithin die Worte, welche er an den Freund richtet, nicht die tiefsten Beweggründe erkennen machen, lässt das Geschehen eintreten in den Entschluss des Menschen als eine unabwendbare Notwendigkeit, gleich als ein Gestirn, das hervortritt aus der Dunkelheit nach dem Ratschluss des Ewigen. Cassius sagt zu Brutus: „Auf ein Wort, wenn's Euch beliebt." Worauf sie leise mit einander reden. Die Mitverschworenen, die der Zuschauer allein vernimmt, sprechen derweilen, scheinbar zum Zeitvertreib nur, vom Wetter, von der Tageszeit.

Decius: Hier liegt der Ost: bricht da der Tag nicht an?
Casca: Nein.
Cinna: Doch, um Verzeihung! Und die grauen Streifen,
Die das Gewölk durchziehn, sind Tagesboten.
Casca: Ihr sollt gestehn, dass ihr euch beide trügt.
Die Sonn' erscheint hier, wo mein Degen hinweist,
Das ist ein gut Teil weiterhin nach Süden.
Wenn ihr die ganze junge Jahreszeit erwägt:
Zwei Monde noch, und höher gegen Norden
Steigt die Flamm' empor, und gerade hier
Steht hinterm Kapitol der hohe Ost.

Da, als Casca das nackte Schwert erhebt gegen die heraufkommende Sonne, tritt Brutus hinzu: „Gebt eure Hand mir, einer nach dem andern!" — Das ist der Tag, an dem der Caesar stirbt! Das Gestirn des Schicksals steigt vor unseren Augen herauf mit der gesetzlichen Notwendigkeit des Sonnenlaufes, ungeheurer, durchleuchteter für unser Empfinden als es zu sagen oder auch nur zu denken ist. Wenn der Leiter der Aufführung ein verständiger Künstler ist, wird er den Casca sich irren lassen, und im Augenblick des Gelöbnisses wird die Sonne dennoch hoch im Osten hinterm Kapitole aufflammen. Hieran ist aber auch zu bemerken, wie der tragische Meister der

Schaubühne die unsichtbaren Geschehnisse in der einfachsten, sichtbarlichsten Bildung gibt. Diese Männer stehen da vor uns und reden wie Jäger, die aufbrechen zur Jagd, wie Krieger vor dem Ausmarsch, wie Bauern vor dem Erntetage. Solche Zurückführungen auf die einfachsten Bilder des Lebens, auf das Allermenschlichste, das unabhängig ist von aller Kultur und allem Zufälligen, bei gleichzeitigem Ausdruck höchster Geistigkeit, das ist das Beste, was die Kunst geben kann.

Hiermit gelangen wir zu einem anderen wesentlichen Kunstmittel, durch welches der tragische Dichter die Formen in engste Beziehungen zu dem grossen Rhythmus der Geschehnisse setzt: die bedeutsame Vereinfachung („Typik"). Wir Menschen, die wir nur einen kurzen Lebenstag hindurch den Dingen folgen können, die wir nie einen Anfang und nie ein Ende erkennen und so den gewaltigen Pulsschlag des Lebens niemals aus der Aussenwelt heraus empfinden, wir müssen das Leben erst in grosser Vereinfachung und Zurückführung auf das Wesentlichste sehen, in der Verkürzung erblicken, um seinen Rhythmus, seinen Sinn zu fühlen. Diese Vereinfachung und Verkürzung wird für die Kunst der Schaubühne durch den Rahmen schon bedingt, in dem sie sich entfaltet. Dieser zwingt sie — um es gewöhnlich auszudrücken — dass Alles rascher und einfacher sich entwickelt, dieser, der natürlichste und unabänderlichste Träger der dramatischen Kunst, schliesst schon jeden „Naturalismus" gänzlich aus. Es müssen von den Stoffen alle Teile losgelöst werden, welche auf einmalige, zufällige Ursachen zurückgehen, und nur die Grundzüge, die auf die wesentlichen, ewigen, innerlichsten Quellen deuten, gebracht werden; diese aber gleichwohl so, das die Gestaltung kräftig, in Fleisch und Blut und Nerv lebendig erscheint. Diese Aufgabe ist niemals zu bewältigen ohne eine schöpferische Entfaltung des künstlerischen Urphae-

nomens in Aufbau und Sprache. Wenn daher auch der „Inhalt" verinnerlicht und verfeinert werden mag, so müssen doch die Gestaltungen durch vollgiltige Mittel der Form geschehen in sinnlicher Fülle, erhabener Grösse, feierlichem Glanze und beglückender Ruhe. Und ob wir gleich die „Tragik des Alltages" erschöpfen wollen: wir müssen sie im Geiste jener lebendigen Kunst neu erstehen lassen und nimmermehr wetteifern wollen mit den Eindrücken der sog. Wirklichkeit. Sonst stellen wir Stückwerk gegen Stückwerk, welches wohl zu geistreichen Erörterungen herausfordern mag, niemals aber die „Krone des Lebens" gleich einem festgefügten güldenen Reife darreicht und niemals den „Sinn der Erde" feierlich auftut, sodass Alle, die von dannen gehen von den Sitzen der Kunst aus dankbarer Freude von allem Leben sagen: Es ist sehr gut!

Man hört zuweilen von seiten Derer, welche eine unschöpferische Literatur an die Stelle der tragischen Kunst setzen wollen, dass der Alltag gleich dem zufälligen Heute sei. Kann eine solche Behauptung ernst genommen werden? Ist nicht der Alltag das, was geschieht „alle Tage bis an der Welt Ende", das, was von je geschah und je und je geschehen wird? Es wäre doch eine Rechtfertigung der ärgsten Stümpereien gewisser neuerdings berühmter Schriftsteller, wenn wir die „Tragik des Alltages" in einer effektvollen Mitteilung trauriger Vorkommnisse aus dem zufälligen „Heute" erblicken wollten! Im Gegenteil, die „Tragik des Alltags" setzt die allerentschiedenste Vereinfachung („Idealisierung") ganz selbstverständlich voraus, eine Zurückführung auch der kompliziertesten, geistigsten Geschehnisse auf das, was alle Tage seit Anbeginn geschah. Wir könnten mit Goethe sagen, dass das „Allgemein-Menschliche" hervortreten müsse in Formen, welche von Empfindungen begleitet werden, als ob wir sähen, wie die junge Magd am Brunnen den dürstenden Wanderer labe, wie der Pflüger sein Gespann

durch die Gewanne treibt, wie der Säemann durch warme Winde schreitet, der Mäher bedachtsam seine Garben legt und die Mutter in glücklicher Schwermut dem Kinde die Brust reicht.

Es ist aber diese bedeutsame Vereinfachung der höchsten tragischen Dichtkunst nicht das willkürliche Werk des einzelnen Dichters, auch nicht des allergrössten. Die Tragödie ist vielmehr das erschöpfende Ende eines durch Jahrhunderte und Jahrtausende währenden Schaffens. In den Mythen, Sagen, Märchen, Heldenliedern und sodann durch deren Neubeseelung in den Werken späterer Kunstdichter werden gewisse Stoffe allmählich so sehr vereinfacht und zugleich durchdrungen von den Rhythmen und von der „Magie" des unbekannten Lebens der Seele, dass sie endlich in der höchsten künstlerischen Sublimierung in die Tragödie eingehen. Auch wir Deutschen haben unser „homerisches" Gefilde, bewohnt von leuchtenden Gestalten, die es immerdar gelüstet, wiederbeseelt in das Leben zurückzukehren an der Hand des orphischen Sängers. Wir haben unsere Atriden, unsere Medeen, unsere Odysseus und Patroklos und Achill. Wie die grossen Tragiker der alten Hellenen nichts taten, als durch diese in ihrer Überlieferung an die Tragödie herangetragenen Zyklen stets in anderer Richtung den Schnitt zu legen, der die Tiefen enthüllt, so müssen auch wir die Stoffe aus unserer Tradition aufgreifen und neubeseelen, welche reif dazu sind, wie wir denn schon eingangs sagten, dass wir nur ein in bestimmter Weise geformtes, vorgeformtes Leben an den Füssen des Schicksals niederlegen können, sodass es die Strahlungen der innerlichsten Dinge sichtbar werden lässt. Nicht anders tat ein Shakespeare, ein Goethe, und noch Nietzsche hat diese Kunst immerwährender Neubeseelung der traditionellen Stoffe als einzige Möglichkeit höchsten Kunstschaffens erwiesen.

Es galt allen grossen Forschern als ausgemachte Sache

dass die schöpferischen Geister jeder Zeit an den Heldenbildern weiterdichten, indem sie aus sich heraus und „über sich hinaus“ schufen und so an einem „Menschheits-Ideale“ wirkten, das von Geschlecht zu Geschlecht zu höherer Glorie aufstieg. „Wie früher die Künstler an den Götterbildern fortdichteten, so soll er (der heutige Dichter) an dem schönen Menschenbilde fortdichten“ (Nietzsche). Indem wir vor solchen „Menschenbildern“ stehen, fühlen wir, was in uns selbst beabsichtigt ist, empfinden den Sinn und die Schönheit unseres Lebens und sehen uns gleichsam selbst an einer weiteren Station auf dem Marsch der Entwicklung. Dergleichen Dinge sind ja im Grunde um vieles „naturwissenschaftlicher“ als es in den mystischen und ästhetischen Ausdrücken, in welche wir sie noch hüllen müssen, den Anschein hat. Goethe hat dieses ewige Kunstprinzip häufig und mit Nachdruck der literarischen Allerweltsdramatik entgegengehalten und, indem er auf die zeitgenössischen Deutschen hinwies, die noch heute gültigen Worte gesprochen: „sie wenden sich mit persönlicher Schwäche und künstlerischem Unvermögen zur Nachahmung der Natur und meinen, es wäre was. Sie stehn unter der Natur. Wer aber etwas Grosses machen will, muss seine Bildung so gesteigert haben, dass er gleich den Griechen imstande sei, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlicher Erscheinung, aus innerer Schwäche oder äusserem Hindernis, nur Intention geblieben ist“. Nur um einer mürrisch ertragenen Literatur-Mode willen geben wir heute vor, auf die schöpferische Bedeutung und Fortdichtung derjenigen Gestalten verzichten zu können, welche einzig und allein als Träger des Tragischen möglich sind und für welche das Wort „Held“ gebräuchlich ist. Die Tragödie bedarf ihrer, weil sie ganz und gar mit jedem Zuge ihres Wesens unmittelbar verbunden sind mit den tiefsten Quellen des Geschehens, sodass diese

durch die Heldengestalten am glühendsten hindurchleuchten. Blickt auf die Heldengestalt des Siegfried und nehmet wahr, wie sie in den Deutungen der Jahrhunderte heranwuchs und wie sie ganz im Feuer des Tragischen steht!

Es ist bekannt, wie Goethe und Schiller in Gemeinschaft sich bemüht haben, die tragischen Möglichkeiten zu berechnen, und dass sie eine äusserst beschränkte Anzahl von tragischen „Situationen“ festgestellt haben. Hierbei ist als selbstverständlich festzuhalten, dass diese beschränkten rhythmischen Möglichkeiten sich in einer unbeschränkten Zahl stofflicher Möglichkeiten manifestieren können. Der rhythmisch-tragische Typus „Siegfried“ kann immer wieder in neuen dramatisch-materiellen Formen erscheinen.*) Es gelten auch hier alle die Gesetze, welche in der Einleitung dieses Buches „Von den letzten Dingen in der Kunst“ berührt worden sind. Wir können uns durchaus auf die Formel einigen, welche Wilhelm von Scholz**) gefunden hat in den Worten: „Ein Bild für das Verhältnis des Dramatikers zum Tragiker: wie wir im Schall noch Schwingungen unterscheiden können, so sehen wir im Dramatiker noch den Kampf, den einheitlosen Gegensatz; im Lichte sehen wir die Schwingungen nicht mehr, trotzdem sie im höchsten Masse vorhanden sind. So verschwindet im Tragiker für

---

*) Auch Hölderlin kommt am Schlusse seiner „Anmerkungen zur Antigonae“ zur „vaterländischen Umkehr, wo die ganze Gestalt der Dinge sich ändert und die Natur und Notwendigkeit, die immer bleibt, zu einer anderen Gestalt sich neiget. — Man kann wohl idealisieren — aber die vaterländischen Vorstellungsarten dürfen — vom Dichter, der die Welt im verringerten Massstab darstellt, nicht verändert werden. — Die vaterländischen Formen sind vorzuziehen, weil solche nicht blos da sind, um den Geist der Zeit verstehen zu lernen, sondern ihn festzuhalten und zu fühlen.“

**) Zu vergleichen sind hier desselben Dichters Vier Thesen „Kunst und Notwendigkeit“. Berlin 1906.

unseren Blick der Kampf: die Gegensätze sind unter dem Gefühl gebunden und strahlen jetzt das seltsam tiefe Leuchten einheitlicher tragischer Empfindung aus."

So tragen die Dichter die von der Überlieferung vorgeformten Gestalten, die dramatischen und sprachlichen Kunstmittel immer tiefer hinein in das innerste Leben, und so gelangen sie zu den tragischen Kunstwerken, welche nichts gemein haben mit den Dramatisierungen beliebiger trauriger Einzel-Vorkommnisse in der höheren Literatur, sondern welche in ihrer Gesamtwirkung als ein Fest erscheinen. Sie versprechen euch eine grosse Freude, indem sie sich zutrauen, auch das Schmerzlichste so gross und frei und rhythmisch notwendig erscheinen zu lassen, dass ihr auch noch in ihm dem guten Leben zuzujubeln bereit seid.

IV. DIE BEFREIUNG DER POETISCHEN UND DRAMATISCHEN FORM VOM LITERARISCHEN

Die Befreiung vom Literarischen, d. i. vom Lehrhaften und Unterhaltenden, hat uns in jüngsten Tagen zu einer reinen deutschen Kunstübung geführt, nicht allein in der bildenden Kunst, was bereits bekannt ist, sondern auch in der Poesie und in der Musik, was bisher nur wenigen zu erfahren vergönnt war.

Das gebildete Deutschland verfolgte eine Zeit lang einen Kampf, der sich scheinbar zwischen zwei Kunstprinzipien abspielte, dem „Idealismus" und „Naturalismus". Als man aber in Kürze wahrnahm, dass es sich nur um einen Einbruch junger Literaten und Maler in die Pfründen älterer Männer handelte (die ihr Brot redlich durch Abfassung wohlanständig unterhaltender Bücher und Verkauf hübscher Bilder verdienten), um das Publikum zu veranlassen, auch weniger wohlanständige und nicht schön gefärbte Erzeugnisse zu erwerben, zu lesen, anzuhören, da

verlor man jede wärmere Teilnahme. — „Aller Streit um Realismus oder Idealismus der Kunst ist ein müssiger. Die Kunst — kann nicht entweder realistisch oder idealistisch, sondern sie kann immer und überall nur ein und dasselbe sein. Die sogenannten Realisten sind nicht deshalb zu tadeln, weil sie in ihren Werken das Hauptgewicht auf die sinnliche Erscheinung legen, sondern deshalb, weil sie gemeiniglich in der sinnlichen Erscheinung nicht mehr gewahr zu werden vermögen als ihr auch das geringste Auffassungsvermögen abzugewinnen weiss. Sie bleiben bei einem niedrigen Durchschnittsmass von Vorstellungen stehen und bilden eine Natur nach, die deshalb eine gewöhnliche, gemeine Natur genannt zu werden verdient, weil sie die ist, die sich in gewöhnlichen, gemeinen Köpfen wiederspiegelt. Sie meinen die Natur in ihrer Gewalt zu haben und sehen nicht, dass das, was sie in ihrer Gewalt haben, nicht mehr ist als der dürftige Besitz der grossen Menge. Dass die Menge in ihren Werken die Natur wiedererkennt, ist nur Beweis dafür, dass sie sich über den Gesichtskreis der Menge nicht erhoben haben. Sie arbeiten für das niedrigste Bedürfnis und suchen Beifall dadurch, dass sie zu dem niedrigen Standpunkte einer unentwickelten Naturanschauung hinabsteigen. Die Idealisten aber, indem sie sich weder befriedigt fühlen von der Natur, wie sie sie erkennen, noch auch imstande sind, ihre Naturanschauung zu immer höheren Graden auszubilden, suchen der künstlerischen Dürftigkeit ihrer Gestaltungen durch einen ausserkünstlerischen — erlogenen, verlogenen, „geschönten" — Inhalt abzuhelfen. Beider Werke sind künstlerisch unbedeutend."*) Es hat also keinen Zweck, den einen durch den anderen zu ersetzen, denn sie haben beide mit der Kunst nichts zu tun.

Es ist selbstverständlich, dass die „moderne" Theorie

*) Conrad Fiedler, Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Schriften, ed. H. Marbach, Leipzig, S. Hirzel, S. 62.

von der Alleingültigkeit des Stoffes und von der Ungültigkeit der Formen, wie so manches andere Evangelium nur dazu erfunden wurde, um aus der Not eine Tugend zu machen. Es fehlte die Gabe schöpferischen Gestaltens, also wurde diese Gabe verfehmt und verlästert als die Sünde selbst. In der Musik beeilte man sich, sofort ein entsprechendes Evangelium der Unfähigen zu konstruieren, welches das musikalische Können, Melodie und Rhythmus, als Nebensache, den stofflichen, literarischen Inhalt als Hauptsache erklärte und so zur „Programm-Musik" führte, welche mit dem Tendenzschauspiele, mit jenen kindlich-formlosen Bekenntnissen aus dem Sexualleben, die man als „Lyrik" in den Handel zu bringen versuchte, mit dem psychologisch-erotischen Entblössungsromane und dem „sozialen", „mystischen" Anekdotenbilde im Bunde für die Mehrzahl der gebildeten Deutschen die „moderne Kunst" repräsentiert. Wenn gleichwohl hochgebildete und sogar gelehrte Männer dieser scheinbar einzigen „modernen Bewegung" glaubten vorübergehend ihre Aufmerksamkeit nicht vorenthalten zu sollen, wenn namentlich auf dem Gebiete der Musik diese Tendenzen so sehr herrschend wurden, dass man sagen muss: wenn heute die erhabensten Werke eines Haydn oder Mozart als „Novitäten" erschienen, sie würden als geistlose Stümpereien verlacht, da sie jedes in gedruckten Programmen mitteilbaren „Ideengehaltes", jeder „Literatur" bar sind, so beruht das auf der enormen Macht, welche die eigentliche Literatur, d. i. die in verfeinerter, geistreicher Form gegebene Darstellung von Gedanken, Erfindungen, Tatsachen aller Art auf die Erziehung unseres Volkes ausgeübt hat. Da sich der Literat nicht selten künstlerischer Mittel neben anderen bediente — man denke an Lessing —, so führte das endlich dazu, dass man in Deutschland überhaupt keinen Unterschied machte zwischen Literatur und Poesie, das ist Literatur und Kunst.

Indem wir also gegen die Vermengung von Literatur und Poesie protestierten, zogen wir nur die Konsequenzen aus dem Kampfe, der in der bildenden Kunst schon siegreich durchgekämpft ist. Noch mehr aber ermunterte uns Goethe. Es ist ganz charakteristisch, dass bisher die Entwicklung unserer poetischen Kunst niemals anders behandelt wurde, als in Verbindung mit der Geschichte unserer Literatur, wobei meistens die Poesie nur betrachtet wurde, insofern sie Literatur war, d. h. Tatsachen, philosophische Anschauungen, Ideen etc. mitteilte.*) Infolgedessen ist es niemals scharf genug hervorgehoben worden, dass wir erst durch Goethe wieder zu einer reinen Kunstübung in der Dichtung geführt wurden. Unsre alte Tradition ging im dreissigjährigen Krieg aus dem Kulturbewusstsein der Nation verloren, wenngleich sie, wie in der Malerei und Baukunst, so auch in der Dichtkunst in den Tiefen des Volkstumes ungebrochen blieb. Als die Nation sich wieder soweit gekräftigt hatte, dass ein geistiges Leben möglich wurde, erschien die Poesie zunächst nur als Mittel der Bildungspropaganda. Eine rein künstlerische Tendenz trat nur in spärlichen Versuchen zutage.

*) Aber auch dieses Dunkel lichtet sich. Man kann die von Stefan George und Karl Wolfskehl unternommene Sammlung „Deutsche Dichtung“ die aus der Literatur das herausholt und dem Leben zuführt, was wirklich echte lyrische Kunstform ist, dem Prinzip nach sehr wohl als eine Parallel-Unternehmung zur Jahrhundert-Ausstellung ansehen. Bis jetzt liegen, leider nur in Privatdrucken, drei Zyklen vor: „Jean Paul“, „Goethe“ und „Das Jahrhundert Goethes“. Dieser zuletzt veröffentlichte Band enthält die Meister-Lyrik von Klopstock, Schiller, Hölderlin, Novalis, Brentano, Platen, Heine, Lenau, Hebbel, Mörike, Eichendorff, C. F. Meyer. Auch hier, wie in der Jahrhundert-Ausstellung macht gerade das Nichtaufgenommene das künstlerisch-antiliterarische Prinzip evident. So wird die Revision auch dieses Gebietes deutscher Form tatsächlich und ernsthaftest eingeleitet. Es ist dringend zu wünschen, dass sie unverzüglich fortgesetzt und auch auf die dramatische Kunst ausgedehnt werde.

Es ist bekannt, dass sich erst die Malerei von der Literatur befreite. Sie zerfiel zunächst in eine Einseitigkeit, indem sie das Technische gleich dem Künstlerischen setzte; und das war nötig, denn vor lauter literarischen Ideen, Philosophemen, Historien, Fabeln und Anekdoten, die man dargestellt, hatte man das Malen im Vertrauen auf die Interessantheit der Stoffe an sich allzusehr vernachlässigt. Nun lernte man es wieder, und bald, ausgehend von dem erleuchtenden Geiste der „grossen Unbekannten", trat auch das ewige, reine Kunstprinzip wieder in sein Recht.

Warum wollten wir also zaudern, die Form auch in der dramatischen und in der poetischen Kunst wieder in ihre Rechte einzusetzen und sie von der Dienstbarkeit des Lehrhaften und der Unterhaltung zu befreien? Die Literatur ist ein Gewerbe; man kann sie künstlerisch ausüben wie jedes Gewerbe. — Aber „Dichter-sein" ist kein Gewerbe, sondern ein Zustand. Wenn heute ein Unterhaltungsliterat sagt: ich bin „Dichter" von Beruf, so ist das gerade, als wenn einer behaupten wollte: ich bin ein Berauschter von Beruf, oder Erleuchteter von Profession, oder gewerbsmässiger Verklärter oder Entrückter gegen Entrée, oder ein Verliebter gegen bar. In einer anständigen Kultursphäre ist dieses schwindelhafte Dichter-Literatentum unmöglich. Es ist ein trüber Rest aus der Zeit, da Charlatans noch ernst genommen werden konnten und interessant frisierte Hochstapler à la Cagliostro die Seelen faszinierten. Die vom Leben nach Romantiker-Epigonenweise losgelöste, „freie" Dichterliteraten-Existenz verdirbt obendrein noch oft Charakter und Talent, und verwirrt jedenfalls den Blick für die banale wie für die tiefere und tiefste Realität der Dinge. So sehen wir denn selbst einen Ibsen in einer späteren Produktion in einer geradezu grotesken Unwahrhaftigkeit befangen, weil ihm seine vom Leben entfremdete Dichterliteraten-Existenz verwehrte, sich vor schematischer Erstarrung zu bewahren.

Eine Tragödie von Ibsen ist genau so unwahr wie ein Bild von Piloty. — Unsere Kulturentwickelung geht nach Aufrichtigkeit, und so wollen wir denn auch im Schrifttum reinliche Scheidung von Literatur und Kunst. — Ausser dem wissenschaftlichen Schrifttum wird in Zukunft nur noch der Journalismus grossen Stiles, so wie ihn etwa Maximilian Harden vertritt, ernst genommen werden.

Das übrige Schrifttum der Geschichtenmacher, Witzbolde, Theaterkonfektionäre, Romanciers und Allerweltsplauderer ist längst auf der Stufe jener Gewerbe angelangt, die für die Kultur nicht in Betracht kommen; eher für das Gegenteil. Dies Gewerbe ist am ergiebigsten, wenn es ganz unbedenklich als literarische Gewerbsunzucht ausgeübt wird: die Befriedigung schlechter Instinkte, das ist es doch, was man vom vielgelesenen, gefeierten „Dichter" erwartet.

Der wahre Dichter jedoch, er mag von Gewerbe sonst sein, was er will: Politiker wie Dante, Schuster wie Hans Sachs, Theaterdirektor wie Shakespeare, Verwaltungsbeamter wie Goethe, Hauslehrer wie Hölderlin, Journalist wie dieser oder jener der Heutigen, er hat, sobald er sich in den Zustand erhebt, in dem das dichterische Erlebnis sich ereignet, mit nichts anderem mehr zu tun, als mit Formen.

Nicht als ob ein „Kalter Formalismus" empfohlen werden solle! Ganz im Gegenteil! Es gilt Befreiung vom Schema auch hier! Die Form besteht nicht in der Glätte der Verse, im Klang der Reime, im Glanz der Phrasierung. Es soll ein erschöpfender Ausdruck für das Leben gefunden werden, eine allezeit gültige Form, die, unabhängig von allen Zufälligkeiten, in ihren eigenen Angeln ruht. Gleichviel ob ein Zartes, unendlich Feines, ja Müdes und Krankes zum Ausdruck gelangt, oder aber das Derbe, das Verderbte, das Groteske, das Erhabene, das Gewaltige! Nun aber wird man einwenden: sollen denn Phantasie, Temperament, Leidenschaft, tiefe Einsicht in den Urgrund der Dinge nichts

gelten in der Kunst! — Wohl gelten sie, ebenso gut, nicht weniger und nicht mehr wie alles andere, wie das bescheidene Veilchen in Goethes Gedicht, sobald sie in Formen von erschöpfender Gültigkeit sich darstellen, in Formen, die ihre Geltung auch dann behalten, wenn der Gedanken- und Phantasieinhalt im Laufe der Zeit unverständlich oder uninteressant geworden ist. Nun aber wird alles auf der Welt in verhältnismässig kurzer Zeit unverständlich, wenn nicht die Wissenschaft, die Geschichtsschreibung, es für jede Generation wieder durch Erläuterung seiner ursächlichen Zusammenhänge verständlich macht; es wird auch alles uninteressant, alle sittlichen, religiösen, sozialen Meinungen und Kämpfe werden uninteressant; auch die heute zuweilen geradezu als das Wesen der Poesie, sonderlich des Dramas bezeichneten Streitfragen über Ehe, Verkehr der Geschlechter, „Verderbtheit" der Gesellschaft, himmlisch und irdisch Regiment, werden, ach wie balde, gar kein Interesse mehr haben, und alle die hochgepriesenen Theaterstücke, Romane und Reimversuche, die durch ihre peinlich-pikanten Entblössungen so angenehme Sensation erregen, werden vergessen sein, wie der Zeitungsartikel erledigt ist mit dem Gegenstand, den er behandelt. An sich ist also nichts neu in der Welt, neu kann nur die Form sein. Unter der unbeschränkten Zahl der möglichen Formen gibt der Künstler die vollendende, die „erlösende", gleichviel ob die Natur diese zufällig auch einmal erschaffen hat oder nicht. Warum sollten wir zögern, diese souveräne Art der Kunstauffassung, die in den bildenden Künsten fast schon wieder selbstverständlich geworden ist, auf die anderen Künste zu übertragen? Von der Aussenwelt können wir nichts gewisses wissen, denn ob sie uns von den Sinnen richtig überliefert wird, das ist seit Kant endgültig in Frage gestellt. Wir können also auch einen erschöpfenden künstlerischen Ausdruck für sie, für die sogenannte „Wirklichkeit", nicht finden, wohl aber für die

einzige Realität, die es für uns gibt: unsere Vorstellungen, Bruchstücke der Aussenwelt, die unsere Sinne in seltsamen, ungewissen Schatten in uns hereinfallen lassen, die sich in uns millionenfältig ändern, trennen und verbinden. Diese durch ein Mittel der Kunst, durch den Stift, den Meissel, durch Rhythmus, Ton, Reim und Melodie den Sinnen anderer so mitzuteilen, dass sie als logisch Ganzes, Notwendiges, in sich nach eigenen Gesetzen sich Tragendes erscheinen, das ist des Künstlers besonderes Erbe, das ist das Tagewerk des Schöpfers, der den Stoffen lebendigen Odem einhaucht und ihnen die Gesetze gibt, nach denen sie sich ballen und zu neuem, vollendendem Leben formen.

Die „moderne“ Schaubühne, das jetzt noch herrschende „literarische Drama“ steht, kulturell betrachtet, auf einer Ebene mit der Anekdotenmalerei, mit dem Problem- und Genrebild historischer, sozialer, lyrischer, erotischer, humoristischer, psychologischer Art, welches durch den Ansturm echter malerischer Kunst im Laufe der letzten Jahrzehnte überwunden wurde. Und wie der Europäer von Kultur heute nur noch die Malerei betrachtet, welche nichts anderes erstrebt als die rein malerische Form, wie er sich in der Plastik, in der Gewerbe- und Baukunst von allem Literarischen, von allem „Akzidentiellen“, wie Marées zu sagen pflegte, losgerungen, so wird er auch ganz folgerichtig im Drama dazu geführt, reine dramatische Form zu fordern, d. h. eine spezifisch dramatische Form, welche es verschmäht, sich durch akzidentielle Beimengungen „interessant“ zu machen, seien diese nun genrehafter, psychologischer, philosophischer, ethischer, sozialer, anekdotenhafter oder historischer Natur. Es ist für einen halbwegs reinlich und anständig empfindenden Menschen unmöglich, in der Musik und in der bildenden Kunst rein künstlerisch zu werten und gleichzeitig in der dramatischen Kunst das Gegenteil zu tun und den allerübelsten Sentiments und Beimengseln Kon-

zessionen zu machen. Wenn es bisher kaum möglich war, an die Aufführung rein-dramatischer Werke zu denken, an Bühnenschöpfungen, welche rein-dramatisch sind, wie Bilder von Manet und Leibl rein-malerisch sind, so liegt das daran, dass die formale Ausbildung der szenischen Kunst aus der alten, im ersten Teile dieses Buches geschilderten deutschen Bühnentradition heraus, unterblieben ist. In diesem Bereiche unterlag die deutsche Form völlig der lateinischen Form, statt sich mit ihr zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Dagegen blieb sogar ein Goethe machtlos, wenngleich sein „Faust" ganz und gar im Sinne der deutschen Bühnentradition empfunden und als Drama eigentlich nur auf der Mysterienbühne denkbar ist. Das Ausscheiden des organisch gewordenen Formprinzipes aus der szenischen Kunst musste ganz naturgemäss eine Desorganisation der Bühne überhaupt zur Folge haben und sie in eine „Schankstätte" für Literatur umwandeln. Auch Meier-Graefe erkennt, dass es irrig ist, die jetzt herrschende „moderne Theaterliteratur" mit der modernen Malerei auf eine Ebene zu stellen, und dass zwischen beiden vielmehr der äusserste Gegensatz obwalte. Man lese nur nach in seiner Flugschrift „Der Fall Böcklin". In der modischen Dramenliteratur überwiegt das „Anekdotenhafte", das psychologische Problem, die soziale und moralische Kritik (das „Milieu"), kurz das Akzidentielle mehr als je, während die Befreiung davon doch gerade das Prinzip der modernen bildenden Kunst ist. Man stellt die Schaubühne immer noch in den Dienst der Literatur. Das S t o f f l i c h e — welcher Art es auch immer sei, ob höchst materiell oder höchst vergeistigt — ist bei dem „literarischen Drama" von heute noch S e l b s t z w e c k. Für das echte, rein künstlerische Drama ist es nur M i t t e l z u m Z w e c k. Das Drama bereichert sich aufs äusserste mit „Motiven" aus dem „realen" Leben; aber diese sind ihm nur T r ä g e r r e i n d r a m a t i s c h e r B e w e g u n g s f o r m e n,

so wie in der Malerei die „Motive", seien sie nun ein Häuflein Unrats oder die Göttin Venus, nur Mittel zum Zwecke malerischer Formung sind. Eine Spiessbürgerkomödie aus der Biedermeierzeit, wie Ernst Elias Niebergalls „Datterich" kann echtere und reinere dramatische Form enthalten als eine klassisch gebaute Jamben-Tragödie. Das echte Drama geht also nicht etwa dem Leben aus dem Wege, sondern nimmt aus ihm, aus jeder seiner Sphären, die darin nur andeutungsweise und verkümmert sich ausprägenden Prinzipien der Gestaltung, der Bewegung und macht sie zu Ausgangspunkten für Formen, in denen jene Prinzipien sich vollkommener zum Ausdruck bringen, zu Einheiten, zu Harmonien ineinander klingen. So bringt das Drama eine Bereicherung des Lebens, eingedenk des Zweckes der dramatischen Kunst, welcher ist: die Seele festlich zu ergreifen und herauszuheben aus der zufälligen Begrenzung, in der sie durch die Leiblichkeit momentan gebunden ist, ihr in einer „neuen Welt" möglichst vollkommene, möglichst intensive Lebensformen zugänglich zu machen, sie aufs äusserste zu bereichern und zu beglücken dadurch, dass sie ihr erlaubt, frei zu werden von dem ihr zufällig „hienieden" aufgebürdeten Schicksale und vollkommenere Geschicke zu erleben. Die Dichtung ist nichts als die Partitur, aus welcher von den nachschaffenden, ausführenden Intelligenzen die eigentliche Erscheinungsform des Werkes erst entnommen werden muss. Wenn diese „Partitur" an und für sich dem, der sie lesen kann, grosse Genüsse bietet, um so besser — allein es wird hier, wie in der Musik, immer nur wenige geben, welche wirklich „Partitur lesen" können. Es wird das Drama also für die grosse Menge nur dann das Erlebnis, welches sie suchen, wenn der Dramatiker vom Schreibtisch aufsteht, wenn er sich besinnt, dass er mit dem Literaten gar nichts, mit dem Dichter nur manches gemein hat, und dass er selbst

Hand anlegen muss auf der Schaubühne. Wie der Baumeister auf die Baustelle gehört, so gehört der Dramatiker ins Theater. Er ist mindestens ebensosehr Organisator*) im grossen Stile wie er Dichter im grossen Stile ist. So glaubte und tat auch Goethe.

Für die neue Kultur bedeutet die neue Schaubühne unendlich viel. Sie setzt die suggestivste Art der Kunst, die zudem noch die beliebteste, zugänglichste ist, zugunsten einer höheren Wertung, tieferen Erfassung und ausdrucksvolleren Formung des Lebens ein. Sie schlägt die Brücken, auf denen Hunderttausende den Weg finden zu allen Einzelkünsten über die banalen Afterkünste hinweg, welche heute sich vor die Bezirke jeder echten Kunst breit hinlegen und der Masse der Gebildeten die Zugänge wehren. Wir werden in nichts eine deutsche Form haben, wenn wir sie nicht erst der Schaubühne wieder aufprägen, welche die führenden Schichten bedingungslos beherrscht.

*) Das Gesetz der „Polarität", das Grundgesetz aller Kunst, das wir, von der malerischen Form ausgehend, in der Einleitung „Von den letzten Dingen" begrifflich einigermassen zu fassen suchten, ist von Hölderlein schon auf die Dichtkunst und im besonderen auch auf die tragische Form bezogen worden. Wilhelm Böhm hat in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Hölderlins Gesammelten Werken die Anschauung des Dichters auf eine kurze Formel gezogen: „das Wesen des Weltgeistes ist Rhythmus — nur ein Gesetz gilt für die unendlichen Möglichkeiten der Kunst, das ist das Gesetz der harmonischen Komposition. Ihr Geheimnis liegt in der polarischen Entgegensetzung des dichterischen Wahnsinns und des bildenden Triebes, des aorgischen und des organischen, und in der Vereinigung beider in einem Momente des Besinnens im Geist, der Caesur. Auf die Wirkung der Caesur im Rhythmus des tragischen Ablaufs hin untersucht noch der Wahnsinnige die Dramen des Sophokles. Die Erkenntnis, dass den Dichter der Gott gebrauche, als Pfeil, seinen Rhythmus vom Bogen zu schnellen, zeigt sich von nun ab auch in äusserlichen Zügen, seiner Dichtung; — alles Geschehen ist ihm polarisches Spiel der Extreme".

SECHSTES BUCH
DIE VERWIRKLICHUNG DER DEUTSCHEN FORM

I.

Niemals, seit uns die Bücher der Geschichte Nachricht geben, schien dem Menschen so titanenhafte Herrschaft verliehen über die Erde wie jetzt, niemals schien er so freigebietend über unermessliche Kräfte und unerschöpfliche Massen, niemals schien das Leben so sinnverwirrend verzweigt und doch zugleich so sinngemäss gegliedert und mit allen Gliedern so fest in die Hände der Vernunft gelegt, wie heute. Jahrhunderte lang war der Mensch ein ruheloser Gast auf diesem Gestirn; und er ging hin und forschte, schürfte, sammelte, bändigte und ordnete. Er entfesselte die furchtbarsten Kräfte und machte sie sich zu Knechten, jene Gewalten, vor denen die Menschen sonst mit Grauen sich versteckten, wenn sie sich von fernher zu erkennen gaben, vor denen sie sonst die Arme gnadeheischend emporreckten und wahnwitzige Beschwörungen stammelten; ja er rief sie nicht nur hervor aus dem Schosse der Nacht; er peitschte sie auf zu gesteigerter Wucht und vertausendfachte ihre unausdenkliche Stärke. Er stieg in die Kammern der unterirdischen Klüfte und wälzte die Blöcke der Gesteine und der Erze empor, er schmolz die geheimsten Adern aus, und aus den zuckenden Eingeweiden der mütterlichen Erde entriss seine feuerig bewehrte Herrscherfaust Stoffe, tausend und aber tausend, die sonst allezeit dem Menschenauge fremd gewesen. Er schlug den Erdball in einen Gürtel von Stahl und umspannte ihn mit einem endlosen Netze eiserner Bahnen, auf denen ihn die gezügelten Elemente donnernd einhertragen und gleich einem Triumphator hinführen mit der Eile des Windes und schneller als diese, wohin er will. Ihn schreckt keine Wildnis und keine Wüste; Löwen und Geier und giftgeifernde Schlangen verkriechen sich vor seinem Blick; die schweifenden, wimmelnden Horden wilder Völker dämmt er zurück in die verrufensten Schlünde und Sümpfe und die ihm nicht dienen, rottet er aus. Seine Boten, Träger und

Treiber sind die Gewässer, der Sturm, das Feuer und der Blitz. Unsere Schiffe, gleich Schlössern aus eisernen Quadern, durchpflügen alle Fernen des Ozeans in wenigen Tagen und nicht dünkt es uns zu kühn, sich in die pfadlosen Lüfte zu erheben, die Atmosphäre pfeilschnell zu durchfliegen, hoch über den schneeigen Eilanden der Gewölke die grimmig pfeifenden Stürme dahin zu peitschen vor unserem Wagen, Weg, Ort und Zeit zu ordnen und zu setzen im ätherischen Chaos. — Wir durchbohren eisgekrönte Gebirge, wo es uns gut dünkt für unseren Verkehr, wie wir dem Ozean da Halt gebieten, wo wir trocknen Fusses stehen wollen, und wie wir ihm Bahn schaffen zwischen den riesigen Kiefern der Kontinente, um uns die Pfade des Weltmeeres abzukürzen. Kein Strom ist so reissend und so breit, dass wir nicht eine Brücke darüber schlagen könnten, leicht und zierlich wie ein Spielwerk und doch befähigt, Lasten zu tragen, die früher den Besitz begüterter Völker aufgewogen hätten. Wir können die Reichtümer ganzer Weltteile in wenigen Händen sammeln und lenken und verwenden nach unserer Nützlichkeit, wie wir die Früchte und Erzeugnisse des äussersten, jüngsten, kaum betretenen Westens mühelos austauschen gegen die des entgegengesetzten, millionengebärenden, seit unvordenklichen Jahrtausenden hochgebildeten Ostens. Wir stauen ungeheure Kräfte in winzigen Zellen und leiten sie durch unabsehbare Weiten dahin, wo wir ihrer bedürfen, und wir fangen Strahlen ein aus dem geheimnisvollen Wirrsal unergründeter Vorgänge und heissen sie unsere Boten sein auf unsichtbaren Strassen. Und wie wir die Kräfte ins Unermessliche steigern, vervielfältigen und verteilen, so fällen und mischen wir die Stoffe, gewinnen Neues aus Uraltem, verfeinern, veredeln, scheiden immer und immer wieder, wir verdichten sie zu schwer geschwängerten Essenzen, und der tödlichsten Gifte, der verderblichsten Säfte wissen wir uns noch nutzbringend zu bedienen. Wir haben Maschinen, die

in wenigen Stunden erzeugen, wozu sonst der Fleiss von Zehntausenden in Wochen und Monden nicht ausgereicht hätte. Wir haben Wagen und Gewichte, die Fixsterne zu wägen und wir messen, wo unsere Vorstellung längst, längst versagt, unendlich Grosses und unendlich Kleines. Die Wissenschaft von Jahrtausenden haben wir aufgezeichnet und doch ist sie nur ein lächerlich kleines Stückwerk neben den Erfahrungen, Erforschungen und Erkenntnissen, die wir hinzu erwarben. Wir wissen Bescheid um die missgestalteten Ungeheuer der Tiefsee, wie um die kleinsten Wesen, die noch in Zonen leben, wo unsere Atmosphäre dem Äther des Weltraumes entgegenebbt; ja wir sind so wissend, dass wir sogar eine gewisse Schätzung für unser Nichtwissen gewonnen haben und jenes Jugendbewusstsein, dass wir erst an den Toren stehen. Hier gibt es keine Grenze, hier gibt es kein Ende. Und so dreist erhob sich unser Mut über alles, was den Ahnen als geheiligt oder verflucht gegolten, dass wir uns getrauen, auch das geistige Leben zu ergründen und nach unserem Nutzen zu lenken; ja wir sind in die bisher scheu gemiedenen Finsternisse der Mysterien gedrungen und massen uns an, auch sie noch zu erhellen.

Wo meldet uns eine Urkunde aus der Vergangenheit, dass der Mensch geboten habe über eine solche Masse und eine solche Vielfältigkeit der Stoffe und der Kräfte, wo, dass er solche Werkzeuge und Zauberformeln besass, jene nach seiner Willkür und mit so schnellem Erfolge aufzutürmen, zu bewegen, grenzenlos zu verändern und zu verfeinern? Der Mensch hörte auf, an Gott zu glauben, da ihm Machtbefugnisse in die Hände gegeben wurden, die ihren Göttern zuzuschreiben die Alten kaum gewagt hätten. Kein überkommener Glaube war mehr stark und fruchtbar genug, um dieses plötzliche, ungeheuere Anschwellen des äusseren Lebens in sich aufzunehmen; alle überkommenen Formen

der allezeit schwanken, oft ganz verwischten, niemals reif gewordenen deutschen Kultur mussten zerfetzt werden von der Monstrosität der neuen Verhältnisse, unter denen der Mensch nun sein Dasein verbringen sollte. Soll es uns erstaunen, wenn der Mensch angesichts der unergründlichen Kluft, die sich jählings vor ihm auftat, in der alle Formen seines Erbes verschwanden, als ob die Dinge von einer Glutwelle zerschmolzen und in Rohstoffe aufgelöst worden seien, soll es uns erstaunen, wenn er den Glauben überhaupt verlor an das Göttliche und an die Wirkungen des Göttlichen und an seine eigene Kraft zur Vergöttlichung des Seins?

Legen wir uns Rechenschaft ab! — Was hat die innerliche Kraft unseres Geistes vermocht über das Chaos der äusseren Dinge? — Welche Welt haben wir uns daraus geschaffen? — Eine ungeheure, regelmässig — hastig taktende, stossende, tosende Maschine, so rollt das Leben sich ab, von wuchtigen Schwungrädern schneller und schneller gejagt, funkensprühend, knirschend, dröhnend, erbarmungslos alle Kräfte und Säfte in seiner donnernden Drehung verbrauchend und doch unfruchtbar, nur sich selbst Zweck, Leib und Herz der mütterlichen Erde und unser Blut und unsren Geist aufzehrend wie ein hitziges, pochendes Fieber. — Hatten wir nicht von jeher Furcht und Abscheu davor? Hassten wir nicht die Zeugnisse seines Werdens und Wachsens: die qualmenden Lokomotiven, welche durch die friedlichen Auen unserer einsamen Täler rasen, die russigen Schlöte, die unsere alten, goldnen Städte in schwarze Särge verwandeln und die Drähte, die uns über allen Strassen erinnern, dass wir im Kerker schmachten, gefangen von einer Gewalt, deren Zügel, kaum dass wir sie ergriffen, unseren Händen schon entglitten sind? Schlossen wir uns nicht mit ohnmächtigem Mitleid, ja voll Ekels ab vor den Menschen, die der Strudel dieses ehernen Betriebes tagaus, tagein bis zur Erschöpfung foltert und dreht und die uns bald aller

Menschlichkeit bar geworden zu sein schienen? Erhuben wir nicht zeternd unsere Stimmen, als wir plötzlich einsahen, dass wir uns einen grausamen, unersättlichen, bösartigen Götzen aufgerichtet, dem wir unsere Besten und Erstlinge opfern müssen, Jünglinge und Jungfrauen in Hekatomben, der unser Heiligstes im Dienste seiner qualmenden Altäre schändet, verpestet und verdirbt? — Hat je ein Entsetzen die Menschheit ergriffen wie uns, als wir inne wurden, dass wir aus alle den ins Ungemessene gesteigerten und gemehrten Kräften und Massen unserer Beute nichts anderes zu gewinnen vermochten, als Knechtschaft, Erniedrigung, Entartung, Hässlichkeit und Qual? — Schrillte nicht ein jedes Wort, das unsre ernsten Denker, Forscher und Staatsmänner sprachen über unser Los, wie ein Notschrei der Ohnmacht und Verzweiflung? — Fühlten sich nicht selbst unsere Reichsten und Herrschenden als Enterbte, wenn sie versuchten, das Elend derer mit unzureichenden Almosen zu mildern, die unter uns Armen als die Ärmsten erschienen? — Schüttelte uns nicht das Grausen, als Maler und Schriftsteller, wie vom Wahnwitz der Selbstpeinigung besessen, Zug um Zug unsere Wirklichkeit nachzeichneten ins Kleinste, und im Kleinsten noch eine Schwindel erregende Summe seelischen Unglücks enthüllten? Haben wir in unserer jammervollen Feigheit nicht alles aufgeboten, diese Wirklichkeit zu verstecken und zu verkleiden? — Wohl waren wir gelehrt genug, um zu wissen, dass es dem Menschen nur dann zur Ehre gereicht, zu leben, wenn er das Leben beherrscht und ihm das Siegel seiner Macht aufprägt, das Siegel der Vergöttlichung, das da heisst: die Schönheit. Aber wir wagten uns nicht darüber her mit unseren Händen.

Seit bald hundert Jahren waren die Deutschen keine Herren mehr, sondern geringe, unterwürfige Leute, die von den Nachbarn borgten und sich vor dem Stöcklein des Schulmeisters erniedrigten, die sich für verworfene, armselige,

ewig unfruchtbare Tölpel bekannten, die nie und nimmer etwas hervorbringen könnten, und immerdar den „Alten", den geistreicheren Nachbarn und den Schulbüchern dienstbereit und gehorsam sein müssten. Sie erschütterten den Erdkreis mit dem siegreichen Donner ihrer Waffen, ihre Wissenschaft, ihre Technik, ihre Schiffahrt, ihr Gewerbfleiss umspannte die Welt, und dennoch schmachteten selbst die Bevorzugtesten unter ihnen weiter dahin in dem knechtischen Elende, ja ihre Machthaber — Gebieter über ungeheuere Heere, über Kräfte und Schätze sonder Zahl — sie erhuben die Unterwürfigkeit unter die Götzen der toten Vorzeit zu einem vaterländischen Glaubenssatze in allen Fragen geistigen und verfeinerten Lebens. Ist je ein anderes grosses, aufsteigendes Volk, das alles besass, um sich eine eigene Kultur zu schaffen, einer solch grauenhaften Perversität verfallen? — Wir wussten um die Unwürdigkeit unserer Lage, wir wussten es schon lange, und doch gelang es nicht, uns aufzuraffen. Wir versuchten, uns darüber hinweg zu täuschen, indem wir dem doch so trügerisch Überlieferten ewige Gültigkeit zusprachen; wir plünderten die Gräber und hefteten uns vergilbte Zierate oder kleinliche Nachahmungen an und hofften so mit kindischem Tand das kolossale Leben zu verhüllen. Ach, wir hielten uns nur selbst zu Narren und keiner glaubte dem anderen seinen Prunk, mit so würdiger Miene er ihn auch zur Schau trug. So taten die Älteren. Die Jüngeren aber lachten über die altertümliche Maskerade der Alten, die Jungen, die ganz Verzweifelten, die an nichts mehr glauben konnten, die an nichts mehr glauben mochten, die sich nicht einmal mehr zutrauten auch nur eine Maske mit Anstand vorzunehmen — und selbst den kümmerlichen Schein der Herrschaft über das Leben sich verboten, der in der altertümelnden Heuchelei vielleicht doch zu achten ist — sie bestritten mit Leidenschaft, dass das Leben einen Sinn habe und einen Zweck über sich hinaus. Sie verschlossen

ihre Seelen allem, das nicht der Kontrolle ihrer Sinne unterstand und fragten weder nach dem Warum noch nach dem Wozu? Das Leben ist so, wie es ist, um seiner selbst willen; das Leben ist für nichts. Sie verrichteten mit starrsinniger Unverdrossenheit ihre Sklavendienste an der unablässig tosenden Maschine, einzig noch darauf bedacht, sich einen möglichst hohen Lohn aus den materiellen Erträgnissen zu ertrotzen, anderen darin zuvor zu kommen und von den primitiven Genüssen ein grösstes Teil zu erhaschen. Keiner aus diesem „modernen" Mittelschlage, ob er niedere, ob er höhere Dienste verrichtete, vernahm in sich die Stimme des adeligen Blutes: auf, erhebe dich, gebiete dem Leben, es ist Werkstoff, aus dem du gestalten sollst! Und dennoch war es eine masslose Torheit, hochfahrend über diese Massen hinweg zu blicken. Denn wer wollte leugnen, dass in ihnen die ungeheuerste, entscheidendste Kraft der Rasse aufgespeichert ist und dass die Wohlgeratenen unter diesen Menschen dem wirklichen Leben mit der grössten Kaltblütigkeit, mit dem grössten Ernste und dem grössten Mut entgegentreten? Sie bedurften der Führer, aber sie fanden sie nicht. Sie sind verwachsen mit dem „wirklichen" Leben. Diejenigen jedoch, welche zu Führern tauglich hätten sein sollen, verleugneten dieses Leben ja; den Künstlern unter ihnen und denen, welche sich als Verstehende zu ihnen bekannten, galt es als ausgemachte Sache, dass es eine Welt der Kunst gebe, die nichts gemein habe mit dem wirklichen Dasein. Jene sei schön, unergründlich schön, doch weit und hoch entrückt, nur einstmals dann und wann von Unvergleichlichen betreten, den Jetzigen aber nie ganz erreichbar. Dieses aber, das Leben, das wir leben, sei allezeit niedrig, schmutzig und hässlich, unergründlich hässlich. Die in diesem Leben standen und wirkten, mussten auf die Kunst verzichten und sie gewöhnten sich daran, die Künstler gelten zu lassen, so wie sie fast alle waren: als eine sonderbare

Kaste nicht ganz zurechnungsfähiger, eigentlich unnützer Menschen, die ein Gewerbe daraus machten, entweder ihre „Persönlichkeit", ihre Träume und Begierden vor aller Augen blosszustellen oder irgend eine ungewöhnliche Geschicklichkeit zu zeigen. Je auffälliger sie das taten, je unverschämter sie das allgemeine Gerede herausforderten, sei es Beifall, sei es Widerspruch, um so mehr genügten sie diesem neuen Standesbegriffe, um so eher konnten sie auf Ruhm und Reichtum rechnen. Gute Menschen, welche diese entwürdigende Lage der „modernen Kunst" vor dem Volke wahrnahmen, kamen gelaufen, gründeten barmherzige Vereine und wollten das Volk mit Kunst missionieren. Sie wiesen diese „Kunst um der Kunst willen" damit endgültig in eine Reihe mit absterbenden Sittenlehren und Dogmen, die zu sehr entkräftet sind, um noch ohne eifernde Propaganda bestehen zu können. Die Kunst hatte der Macht entsagt, sie hatte dem Leben entsagt; so sehr man auch auf sie schalt: die hatten doch recht, welche frugen: wozu noch — Kunst?

Was half es, dass viele sich in derbes Loden kleideten und beteuerten, in der „Rückkehr zur Natur" läge das Heil und die Kraft, wenn es doch ganz offenbar war, dass sie nur der ungefügen Gewalt des Lebens und seiner „unerträglichen Hässlichkeit" entrinnen wollten, indem sie sich in die Dörfer, in die Gebirge und die lichtübergossenen Heiden flüchteten und sich auf die „intime" Poesie der Urwüchsigkeit und des mystischen Schollengeruches stimmten? Wehmütige Erinnerungen an sonnige Wiesen, dämmerige Forste und vom eintönigen Donnerodem des Meeres: das war ihre Kunst, und Schönheit deuchte ihnen, den Heimatlosen, überall da zu wohnen, wo sie eine Stunde träumen konnten frei zu sein vom Banne des schwarzen, tausendkiefrigen Ungeheuers, welches das Weltall unter seinen stählernen Tatzen zu zermalmen drohte. Ach, sie vermochten es ebenso wenig, sich

durch diese scheinbar so ehrliche Naturschwärmerei über die unerbittliche Grausamkeit des Lebens irre zu führen, als es den Klassischen und Romantischen gelungen war, glaubhaft die Rollen dionysischer Hellenen, hochgesinnter Florentiner, üppiger Venezianer, gezierter frommer Ritter oder biederer altdeutscher Bürger zu spielen. Es kam die Zeit, wo die, welche für die Fortgeschrittensten gelten wollten, sich als die Entarteten, Müden, Absterbenden bezeichneten. Es war eine verzweifelte Fahnenflucht aller derer angebrochen, von welchen man am ersten ordnende Rufe hätte vernehmen sollen. Mit taumelnden Sinnen, von uneingestandener Furcht verzehrt, angeekelt von dem Leben, das sie doch leben mussten, stürzten sie in Scharen irgendwohin, wo ein Gaukelbild aufleuchtete, das ihnen Betäubung und Vergessen des Heute, des „Alltages“ verhiess. Man hat niemals ein solch wahnwitziges, von allen Torheiten und Süchten, heiligen Hoffnungen und leichtfertigen Irrlehren aufgestacheltes Verlangen nach „Kunst“ gesehen, als in dieser Zeit. Diese Menschen, ihren leiblichen und geistigen Anlagen nach befähigt, ihrem Stande und ihrer Bildung nach verpflichtet, ein gewaltiges Volk in eine gewaltige Zukunft, in seine Kultur zu führen, sie redeten irre in aufrichtiger oder halb geheuchelter Verzückung, wenn es einem Künstler der Gegenwart gelang, die Gegenwart in ihnen zu morden, sie, gleichviel mit welchen unheilvollen Giften, für eine schwüle Nacht von ihrem Leben zu erlösen. Sie logen nur halb, wenn sie Richard Wagner als ihren „Erlöser“ und Bayreuth als den „Ort der Gnade“ priesen. — Grauenvolles Erwachen. Niederdrückende Erkenntnis: es gab kein Entfliehen! Immer und immer wieder war das gigantische Leben hinter ihnen. Es sandte seine Racheengel selbst noch in jene entrückten Gefilde der Seligen, der Abgeschiedenen, der Kunst. Erbarmungslose Forscher, begabt mit allen Mitteln der Darstellung, geübt in allen Werkzeugen der Künste, überlegene Geister

und zu alledem noch gefördert durch die Überzeugung, dass man nun doch dem gegenwärtigen Leben verfallen sei und mit ihm sich abfinden müsse, sie erhoben sich als die Modernen, Fortschrittlichen im besonderen Sinne und enthüllten getreue Nachbildungen dieses Lebens. Sie wollten weder gestalten noch führen, weder ermutigen noch befehlen, sie hatten keinen anderen Ehrgeiz als den der exakten Wissenschaft und keinen anderen Mut als den, ihren Zeitgenossen in haarscharfen Nachzeichnungen die Greuel des Daseins unerbittlich zu entschleiern. Sie haben die Kunst als Narkotikum unmöglich gemacht, sie haben die schwächenden, ästhetischen Illusionen vernichtet und befestigten im öffentlichen Bewusstsein ein unbeschönigtes Weltbild, das viele als ein Bild des Verfalles auslegten und das doch nichts anderes bedeutete als eine unermesslich gesteigerte Zivilisation ohne Kultur. Solch ein Bild bot sich den jungen Männern, welche um die Jahrhundertwende vor die deutschen Völker traten: zu ihrer vollen Kraft herangereift und entschlossen, das Leben zu meistern, dem sie geboren waren.

II.

Wie merkwürdig ist es doch, dass sich in dem verwirrenden Getümmel zügellosen Treibens, das man sich gewöhnt hat, mit dem ernst lautenden Worte „moderne Kunst" zu benennen, eine gerade, grosse, feierliche Strasse eröffnet und breit erstreckt, die unserem erhobenen Blicke in der höchsten, stille leuchtenden Ferne ein schimmerndes Ziel darbietet. Wenige gehen freilich nur mit uns auf dieser Bahn der strengen Selbstzucht und des unerschütterlichen frohen Vertrauens, aber die Vereinzelten, welche sie stolzen Schrittes neu beschreiten, sind junge Vollnaturen, welche hochgemut gesonnen sind, von sich das Schwerste zu ver-

langen, um Grosses zu erringen, die unerhörten Klängen lauschen und in unerschaute Weiten sehen wollen, die sich getrauen, in der Welt ein neues Leben der Seele zu entfalten. Dem jungen Adel geistigen Lebens und erhöhter Lebenshaltung, dessen Sonderung über allen Schranken der Stände, Klassen, ja selbst der Völker vielleicht als das wesentlichste Ereignis in der Reihe gesellschaftlicher Umwälzungen der gegenwärtigen oder doch der nächst-zukünftigen Zeit zu gelten hat, sind solche kühn einhertretende Streiter, solche zum Höchsten gerichtete Träger edler Gaben der wertvollste Zuwachs. Ihnen wenden sich unsere Blicke zu, grüssend, auffordernd, verheissend, aber auch prüfend und streng forschend: wir bangen, sehen wir sie erlahmen, wir triumphieren, wenn sie trotzig und unbeirrt, wenn auch zuweilen langsam, fürder schreiten, wir trauern, wenn sie niederbrechen unter der allzusehr drückenden Überlast, die sie auf ihre Schultern luden und wir blicken geringschätzig weg von ihrer Schmach, wenn sie doch wieder abbiegen und sich verlieren in den trüben Niederungen des allzu bequemen Wandels der Menge, der Mode und der schnellen, mühelosen Erfolge. Wenn dies auch allzuoft geschah, so können wir doch nicht umhin, zu bekennen, dass es nichts trostreicheres gibt, als diesen Zug der Jugend, der auserlesenen Jugend in unseren Tagen.

Wenn wir ein neues Werk der Kunst sehen, so fragen wir längst nicht mehr: ist es gut, ist es schlecht? Wir denken zuvor an anderes. Mit leidenschaftlichem, kaum überwindlichem Misstrauen prüfen wir, ob der Schöpfer dieses Werkes einer der Unseren, ein adliges Blut, ein stolzer Geist war und blieb, obwohl er mit Kunst hervorgetreten ist. — Es gibt keine Massstäbe, keine Regeln, keine Gesetze, nach denen man das abmessen und feststellen könnte. Es gibt nur eine Weissagung: das ist die Stimme unseres Blutes. Plötzlich wissen wir es; es durchfährt uns mit einem Male,

wie als ob wir die Eroberergebärde gesehen hätten. Ein Befehlshaber, ein Ordner, ein Führer steht vor uns: dieses sein Werk, sein Bild ist sein Befehl, seine Ordnung, sein Gesetz, sein Feldgeschrei. Er gewinnt uns, unsere Neigung, unseren Hass, unsere Träume, unsere Sinne; nicht mit Laborieren und mattherzigem Sich-Mühen, nein, recht als ein Versucher, der dem Erfolg, dem Glück, dem Schicksal kühn und verführerisch naht, ob er es vielleicht durch seinen adeligen Sinn und die reizvolle Gebärde seiner Persönlichkeit an sich locken und an sich fesseln könne. — Ehe wir es uns versehen, müssen wir Stellung zu ihm nehmen, sei es in Feindseligkeit, sei es in Liebe; und damit erkennen wir ihn schon an als Ebenbürtigen. Wir würden hierzu weder Neigung noch Mut empfinden, wenn wir aus den Horizonten seines Werkes nur den schwächlichen Flügelschlag einer geringen Rasse vernähmen. Allein gesetzt, dort ziehe es stolz dahin auf breitem Fittich, dann werden wir nicht mehr daran denken, zünftig kluge Reden zu führen wie vor den Arbeiten jener wackeren Leute, die sich mit so verwunderlichem Fleisse abmühen, irgend eine Gleichgültigkeit unter Aufbietung unsäglich schwieriger Kunstgriffe zum Überflusse noch einmal und noch einmal darzustellen, oder die mit fiebernder Seele in ruhelosen Nächten sich verzehren in der Sucht nach Neuem, Unerhörtem, das ihnen den lärmenden Erfolg des gemeinen Marktes gewinnen könnte.

Wir wollen aber auch nicht verschweigen, dass es, so sehr uns das Auftreten jeder einzelnen Künstlerpersönlichkeit an sich zur Freude gereichen und so sehr sie uns mit Stolz und Dankbarkeit erfüllen muss, gleichwohl ein Anzeichen noch werdender und vorbereitender Kulturzeiten ist, wenn sich neben den Schaffenden und Schaffen-Wollenden die glücklichen Rein-Geniessenden auf den Höhen des Lebens noch spärlich einstellen. Wie wir gesehen, wäre erst dann von einem tieferen Ergriffensein durch die Mächte

eines beginnenden Zeitalters der Schönheit zu sprechen, wenn die Jugend von bevorzugter Geistesart das einmal voll empfände und sich mit Unerbittlichkeit allgegenwärtig hielte, das Eine und Grosse: dass es gilt, das Leben selbst zu bemeistern und möglichst wenig von seinem Rohstoffe unbewältigt zu lassen, von jenem Rohstoffe, der allen gemeinsam und somit dem Stolze befreiten und verfeinerten Empfindens nur dann erträglich ist, wenn er von ihm bezwungen und zum erschöpfenden Ausdrucke seelischen Adels erhoben und durchläutert ward. Die „Kunst der Kunstwerke“, welche neben und über dem Leben im Gebilde ein anderes Leben auferrichtet: im Erdenlaufe wie vieler Menschen ist sie denn wirklich eine Notwendigkeit, eine Not, die gleich einer Schlange Dem am Herzen nagt, der sie zu Segen oder Fluch empfing und ihrem lodernden Triebe nicht gehorcht? Wie viele sind, denen das Leben selbst nicht genug darreicht zur tätigen Auswirkung ihrer gestaltenden Kraft und die eine eigene Welt darüber auferrichten müssen, um die schöpferischen Gewalten, die „im Labyrinth der Brust wandeln durch die Nacht“, zu ersättigen in der goldenen Frucht der Träume? Vielleicht gebiert ein glücklichstes Jahrhundert nicht mehr solcher schöpferischer Geister, die dergestalt aus innerlichster Not über sich und das Leben hinaus schaffen müssen, als man an den Fingern abzuzählen vermag und alles übrige, alle „Kunst“ ist nur „abgeleitet“, sei sie das zauberische Spiel vielbegabter, reicher Geister, sei sie das schwere Werk fleissiger, biederer, lohnheischender Hände. Dass diese Künstler der zweiten Art — und es ist mehr wie einer unter ihnen, dessen Ruhm Jahrhunderten Trotz geboten hat — überhaupt ihre Tätigkeit über die kecken, selbstüberschätzenden, unklaren Jugendjahre hinaus ausüben, hat seine Ursache nicht in ihnen, sondern ausser ihnen. Das Bedürfnis nach künstlerischen Dingen, vorzugsweise nach solchen schmückender (dekorativer) und fest-

licher (musikalisch-dramatischer) Art, war stets ausgebreiteter und somit auch flacher, als das im engsten Bette von verborgensten Höhen steil zu unergründlichsten Tiefen einherflutende und alle Kreise des Lebens durchlaufende Schaffen der grossen Meister. Es ist in allen Epochen ersichtlich, dass die Mehrzahl der künstlerisch sich betätigenden Menschen durch das Bedürfnis der Gesellschaft, der Besitzenden und Befehlenden ihrer Zeit zu solcher Betätigung verlockt wurden und dass sie sich den Bedürfnissen und dem Geschmack dieser ihrer auftraggebenden Herren mehr oder minder angepasst, sich unterworfen haben. Wie das Licht sich das Auge zeugt, um sich selbst darin zu spiegeln und zu erleben, so erzeugt sich eine Gesellschaft grosser Kultivierter eine Kunst, um sich selbst darin zu spiegeln und zu erleben. Wo sähen wir das deutlicher als im alten Athen, in der Renaissance oder, um in eine Zeit zu treten, die noch unmittelbar in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts fortwirkt, in der grossen englischen Bildniskunst um die Jahrhundert-Wende! Die Kunst der Reynolds, Raeburn, Gainsborough, Lawrence, Hopner, Opie, Romney ist eine kulturelle Funktion, eine kulturelle „Reflexbewegung“ der englischen Gesellschaft jener Tage. Welch ein herrliches Geschlecht ist das! Es ist die Blüte jener Generation voll feurigen Geistes und ungestümer Kraft, welche die heutige Weltmacht Englands mit Cyklopenarmen auferrichtet hat! — Grosszügige, gewalttätige, zügellose Naturen, die kein Gesetz über sich anerkennen, als die leidenschaftliche Machtbegierde ihrer Rasse und den guten, vornehmen Geschmack. Es ist die tolle, brutale, verführerische Welt, aus der Byron hervorging, die ihn, den Verräter ihrer inneren Zügellosigkeit, ausstiess, und der er dennoch angehörte mit Leib und Seele. Ein Eroberergeschlecht! Die Männer: Seehelden, Feldherren, Diplomaten, die gewohnt sind, mit Erdteilen zu balancieren, Forscher, die der Menschheit neue Machtmittel ersinnen, Schriftsteller, welche die

Welt umgestalten durch die Aussaat neuer Ideen, Künstler, welche die Welt mit neuen Augen sehen, Geschäftsmänner mit einem unerhörten Wagemut, Reiter von waghalsiger Tollkühnheit; die Frauen: unwiderstehliche Verführerinnen, die Fürstin wie die kleine Kurtisane, alle, alle sind sie Eroberer, alle setzen sich die äussersten Ziele im Erotischen wie im Gesellschaftlichen, alle sind sie unbarmherzig im Wetteifer, sich durchzusetzen, jede in ihrer Art.

Nur wenn man die englische Gesellschaft jener Tage sich vorstellt, nur dann begreift man, warum dortmals in Grossbritannien eine Bildniskunst entstehen musste wie die der Reynolds und Gainsborough, die nicht eine absolute malerische Form anstrebt nach Art der Velasquez, Rembrandt, Goya, sondern eine dekorative Repräsentation der „Gesellschaft", und die Qualität hat weil eben jene Gesellschaft Qualität hatte. Auch diejenigen, in welchen die Werke jener Meister der Repräsentation noch so grosse Begeisterung erwecken, werden kaum umhin können, zuzustimmen, wenn man ihnen entgegenhält, dass sie nicht wohl als Vertreter einer sehr hochgesinnten, herrischen Künstlerart gelten können, und werden am Ende zugeben müssen, dass Männer von edelstem, selbstbewusstestem Wesen lieber *nicht* Künstler sein mochten, als solche, die es um Lohn waren und auf Befehl, dass sie selbst den begehrtesten Ruhmestitel geringschätzig ausschlugen, wenn sie nicht zugleich durch ihre Werke als geistige Machthaber ihre Hand auf die Jahrhunderte und Jahrtausende legen konnten: Alkibiades wollte nicht die Flöte spielen.

Je höher eine verfeinerte Rasse in ihrer triumphierenden, vollen Kraft heraufgestiegen ist in die blühenden Gärten vergeistigten Menschentums, je mehr wird ihr das Schönheitsproblem zu einem Machtproblem; ja es ist ihr vielleicht nächst dem religiösen das gewaltigste und schwerste Machtproblem, wie denn die grössten unter den Künstlern alter Zeit,

ein Äschylus, ein Dante, ein Rembrandt gleich unerschütterlichen Gewaltherren die Jahrhunderte an ihren Füssen vorüberschwinden sahen und sehen werden — wie lange noch! Es fragt sich wirklich, ob die hiergegen explosivartig-kurz verlaufende Wirkung kriegerischer und politischer Gewaltmenschen an momentaner Intensität so unendlich viel stärker ist, dass sie der dauernd anwachsenden, am Ende geradezu ins Göttliche gesteigerten Machtstellung solcher Könige im Geiste die Wage halten kann.

Stolze Persönlichkeiten — und solche sind stets Meister der Selbsterkenntnis —, welche sich bewusst werden, dass ihnen eine so königlich erhobene Stellung unter den Künstlern nicht vorbehalten sei, werden es in Zeiten veredelter Lebensführung stets vorziehen, ihre seelische Kraft gesammelt auf die Gestaltung einer eigenen Geste, einer eigenen Lebenshaltung, einer eigenen Melodie der Persönlichkeit zu richten, und sich so selbstherrlich zu entfalten, statt sie in Kunstwerken dieser oder jener Gattung, aus sich heraus zu stellen und so zu modeln, dass es einer möglichst grossen Zahl von Zeitgenossen gefällig und zur Ausstattung ihrer Häuser und ihrer Daseinsformen tauglich erscheint. Immer Tanz und Dichtkunst, insoweit sie erlauchter Namen würdig sind, ausgenommen, erscheinen die Künste in der Weltgeschichte durchaus nicht als eine Übung der Hoch- und Edelgeborenen, sondern fast immer, und je mehr Handwerk sie enthalten um so sicherer, als das Wirken ausserordentlicher Söhne des „Volkes" und — auch hier wieder der religiösen Sphäre nahegerückt — als ein Mittel, durch welches solche aus dem Kleinbürgertum, aus der Bauern-, ja aus der Knechtschaft stammende Männer voll überschwänglicher Kraft oder auch zäher, unermüdlicher Geschicklichkeit sich emporschwingen zur Höhe und zum Glanze des Lebens, und das in ihrer Hand zum Schlüssel wird, der ihnen die goldenen Türen der Paläste eröffnet. Diejenigen aber, welche geboren sind

in den Schlössern, nahmen die Meister auf in ihren Befehlsbereich und erwiesen sich, wie das Beispiel der grössten Fürsten der Renaissance uns lehrt, viel weniger geneigt, ihnen zu huldigen, als sie nach eigenem Gutdünken zur eigenen Allentfaltung und zur Verewigung eigenen Geistes gebieterisch zu nutzen. Vorausgesetzt, dass wir recht haben, wenn wir die Höhe einer Kultur danach bemessen, wie weit sie das elementare, rohe Leben übersetzt hat zu einem verfeinerten, geformten, müssen wir auch zugeben, dass es einen Verlust an kulturschaffender Kraft bedeutet, wenn viele ausserordentliche Geister sich in dem Ringen nach Einzel-Kunstwerken erschöpfen, statt sich dem Leben selbst zuzuwenden, es da oder dort zu fassen und zu gestalten. Sei es die Lenkung der Staaten, die Befehligung der Heere und der Flotten, sei es Seefahrt, Handel und Industrie, sei es die Einrichtung von Haus und Hof, sei es die öffentliche Rede, sei es intime Geselligkeit, sei es Tanz und Spiel, Erziehung, Gewand, Putz oder Sport: überall ist ihr Wirken nötig und wir erkennen, dass wir erst einen kleinen Schritt zum grossen Ziel getan haben, indem wir zunächst der Gestaltung des Hauses und seiner Geräte die Anteilnahme schöpferischer, oder besser gesprochen, im neuen Sinne adeliger Geister gewannen. Wenn wir einen Blick werfen auf die unendlichen Massen von Lebensformen, die noch jeder übersetzenden und läuternden Bildung, jeglicher Bewältigung und Führung durch adeligen Geist gänzlich entbehren, so müssen wir uns ernstlich eingestehen, dass wir für die freie Kunst, für die Kunst, die darüber hinaus schafft und ein überschwänglich-überschüssiges Leben über dem Leben zauberisch erschliesst, noch kaum einen Mann zu entbehren haben.

III.

Ich möchte beitragen zum Vordringen der Erkenntnis, dass es zunächst auf das tätige Leben ankomme, und dass

vorläufig der Unternehmer, der Ingenieur, der Baumeister, der Minister, der Journalist, der Arzt und Erzieher unendlich viel mehr tun kann und muss als der spezifische Künstler und Literat. Die erst von der Romantik, sonderlich von der Vor-Romantik, vom „Sturm und Drang“ aufgebrachte Überschätzung des „genialen“ Künstler-Individuums beginnt uns nach und nach knabenhaft, wo nicht kindisch zu erscheinen. Es kommt uns lächerlich vor, dass ein Sonderling, der ein Bändchen seltsamer lyrischer Ergüsse oder eine Mappe voll phantastischer Zeichnungen sein „Lebenswerk“ nennt, unter allen Umständen höher gestellt werden soll, als die Männer der Tat, welche den Umschwung des ungeheueren Lebensgetriebes der modernen Welt regulieren. Die Phantastik ist überhaupt entwertet. Denn welcherlei Massen und Wunder vermöchte ein Dichter, ein Künstler noch zu ersinnen, die nicht unendlich übertroffen würden von den Massen und Wundern unseres Verkehrs, unserer Gütererzeugung, unserer Heere und unserer Weltstädte! Wie wollte selbst die Einbildungskraft eines Höllenbreughel noch wetteifern mit den Ungeheuerlichkeiten, die heute etwa die Tiefseeforschung ans Licht des Alltages fördert, und wo bleiben die Abenteuer aus „Tausendundeine Nacht“, wenn man erzählt von den Wirkungen des elektrischen Stromes, der Becquerel-Strahlen und des Radium? Die bangen Liebesgeschichten der alten Fabulisten und Romane, einst mit fiebernder Spannung und heissen Köpfen gelesen, können sie den noch fesseln, dem die jüngste Forschung einen Blick erlaubte in die masslosen Mannigfaltigkeiten, Schrecknisse und Überraschungen, die Eros im Reich der niedrigsten Tiere bis in die Unendlichkeit geschehen lässt? Die Märchen, in denen die Bäume sprechen, in denen Gras und Kraut und Gestein lebendig wandeln, wie sehr bleiben sie zurück hiner dem, was die moderne Forschung berichtet aus dem Seelenleben der Pflanzen und der Atome!

Aus alledem ergibt sich schon, dass ein gut Teil schöpferischer Formgewalt in unserer Zeit wird andere Wege gehen müssen als ehedem, und dass der tollkühne Phantast im Erwerbsleben, in der Technik eher hoffen darf, auf seine Rechnung zu kommen, als in der abstrakten Kunst. Man denke nur an die Möglichkeiten, welche die Kapitalhäufungen der Milliardenbanken, die Luftschiffahrt, die Chemie, die Chirurgie oder das Kommando über eines der modernen Millionenheere gewähren, oder an die Suggestionsgewalt der grossen Tagespresse, welche selbst die der päpstlichen Enzykliken im Mittelalter überbieten kann!

Nicht nur Amerika, nein die ganzen Gebiete der Hochzivilisation sind Länder der „unbeschränkten Möglichkeiten" geworden, und darum übt das Leben und Tun in ihnen einen mächtigen Reiz aus auf „Phantasie-Menschen", auf schöpferische Geister, auf die Träger der rassigen Formgewalt. Der Konstrukteur einer neuen Maschine, der Erfinder einer chemischen Methode, der Organisator eines Weltunternehmens kann heute auf die gesamte Weltanschauung einen nachhaltigeren Einfluss ausüben, als früher der Urheber eines philosophischen Systems, der Bahnbrecher einer Kunstrichtung, ja selbst ein Religionsstifter. Die junge Generation hat das begriffen, und die Summe schöpferischen Talentes, die sie in sich darstellt, geht infolgedessen nach einer ganz anderen Richtung, als die der vorigen Geschlechter. Das bedeutet den Bruch mit der Romantik, das bedeutet eine Verschwisterung der schöpferischen Form mit dem ganzen Leben, das bedeutet eine neue Kultur, d. h. die Möglichkeit, die in den Völkern ruhenden Formprinzipien auf neue Weise bewusst werden zu lassen.

Das 19. Jahrhundert hat eine Durchdringung und radikale Umbildung der Produktion durch das von der modernen Wissenschaft unendlich gesteigerte und verfeinerte technische Können gebracht, das 20. Jahrhundert, daran ist nicht mehr

zu zweifeln, wird eine Durchdringung und Umbildung der Produktion durch das von der modernen Kunst unendlich gesteigerte und verfeinerte ästhetische Können bringen. Nicht als eine blosse Umwandlung des Kunstgewerbes dürfen wir diese Bewegung auffassen, in deren Anfängen wir heute stehen, sondern als eine machtvolle Parallele zur Entfaltung der modernen Technik. Diese ist angewandte Wissenschaft, jene angewandte Kunst; beide erstrecken sich letzten Endes gleich weit und tief in das Gesamtbereich der kulturellen Produktion. Beide Entwicklungsreihen auch nähern sich während ihres beiderseitigen Fortschreitens einander sichtlich und werden sich schliesslich zu einer Einheit durchringen. Diese Einheit wird die neue Kultur sein. Man kann diese Zusammenhänge jetzt schon deutlich genug übersehen, um daraus Folgerungen zu ziehen. Jedenfalls ist das Eine klar, dass die Bewegung der angewandten Kunst in ihrem tiefsten Grunde und in ihren äussersten Zielen nicht darauf hinausläuft, an Stelle eines unmodernen Kunstgewerbes ein modernes zu setzen, sondern dass sie weit über die willkürlichen Abgrenzungen eines spezifischen Kunstgewerbes hinauslangt, dass sie Erwerbszweige ergreift, die jenseits der kunstgewerblichen Sphäre liegen (z. B. Kleidung, Photographie, Gartenbau), dass sie den Begriff Kunstgewerbe überhaupt auflöst, indem sie die Scheidung zwischen Gewerbe im allgemeinen und Kunstgewerbe im besonderen beseitigt und prinzipiell alle Produktion mit künstlerischer Schöpferkraft umfasst. Hierin ist ebenfalls eine Parallele zur technischen Entwicklung zu erblicken. Denn auch die moderne Technik war ursprünglich beschränkt auf engbegrenzte Sondergebiete und griff erst nach und nach um sich, bis sie schliesslich die Gesamtproduktion unter ihre ehernen Fäuste packte, selbst die Zweige, die ursprünglich im ausdrücklichen Gegensatze zur Maschinentechnik verstanden wurden. Denn das Handwerk bedient sich heute der Maschine (Motore), das

Kunstgewerbe erst recht, ja neuerdings sogar die Baukunst (Eisenbetonkonstruktion) und die Malerei, denn die Kunstphotographie darf man getrost als Erzeugung malerischer Kunstwerke durch maschinelle Mittel auffassen. Dieselbe universelle Tendenz, welche der angewandten Wissenschaft innewohnt, bestimmt auch den Gang der angewandten Kunst. In der Propagierung dieser Erkenntnis liegt die grosse Bedeutung der Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung, welche im Sommer des Jahres 1906 zu Dresden stattgefunden hat.

Es gibt nun schon mehr als einen, der es ahnt, dass die Bewegung, die sich bis jetzt unter dem Schlagwort „Angewandte Kunst“ vorzugsweise auf ästhetischem Schauplatz abgespielt, im Grunde ein viel tiefer und breiter wirkendes Prinzip ist, das schliesslich eine völlige Neuformung des deutschen Volkslebens herbeiführen muss.

Als bedingungslose Meisterschöpfungen moderner angewandter Kunst sind z. B. gewisse Maschinen, Kriegsschiffe, Motorfahrzenge oder etwa der neueste Typ einer Schnellzugs-Lokomotive anzusprechen, den die Münchener Maffeiwerke auf der Nürnberger Ausstellung von 1906 vorführen liessen: die vollkommenste, künstlerischste Ausdrucksform modernen Lebens, die dort zu sehen war.

Man kann sich keine sprechendere Architektur denken: wie eine gewaltige, dämonische Person steht so eine Maschine vor uns; nein, sie „steht“ nicht — sie scheint immerzu voranzudrängen mit den Schärfen ihrer Front, mit dem zugespitzten Panzer vor ihrem schlanken Leibe und mit der schneidig ihre scharfe Kante vorstreckenden „Halsberge“ vor ihrem stolz erhobenen Haupte. Wie ein Pfeil, der von der Sehne geschnellt dahinfliegt, die Luft vor sich wegräumend, unhemmbar, unerbittlich, so stellt sich dieser feingliederige, in allen seinen Organen edel gebaute Koloss unserem Empfinden dar. Hier, an dieser Lokomotive, lässt

sich leichter dartun, um was es sich bei der modernen Kulturbewegung handelt, was ihre letzten Ziele sind, als vor Kunstmöbeln oder gar vor Bildwerken. Der grosse Künstler, der grosse Architekt der Zukunft wird Lokomotiven, Stahlbrücken, Ozeanschiffe, Rennjachten, Kraftwagen bauen, und er wird darin ebenso Künstlerisches und ebenso Erhabenes erreichen als die Alten, die da Dome schufen, Fürstenschlösser, Bastionen und Fresken. Ist es aber wohl ein „Zufall“, dass die erste Lokomotive, welche die lebendige Kraft und Gesetzmässigkeit ihres Wesens künstlerisch vollkommen in ihrem Bau ausspricht, so wie Michelangelos „Nacht“ ihr Wesen vollkommen ausspricht im rhythmischen Bau ihrer titanischen Glieder — ist es wirklich nur ein „Zufall“, dass diese Lokomotive in der Kunststadt München entstand?

Sicherlich nicht! Schon Wilhelm Bode hat in seiner letzten Schrift über Rembrandt die Ansicht ausgesprochen, dass die aus dem Volkstum frisch aufquellenden Formgewalten in unserer Zeit immer mehr in der technischen Produktion gebunden und wirksam werden müssen.

Sie erschaffen wieder eine deutsche Form des Lebens, innerhalb deren dann erst wieder eine deutsche Form der Kunst möglich, nötig, verständlich und begehrt sein wird, eine Kunstform wie sie ein Feuerbach, Marées, Leibl zeit seines Lebens umsonst erstehen liess. Sie wollen lebendige Tat! Darum wollen sie gerade die einfachsten, alltäglichsten Dinge und die in diesen enthaltenen Motive der Schönheit erwecken. Eine Weltanschauung, die aus dem „Alltage“ einen Wert gestalten möchte, welcher der „Alltag“ heiliger erscheint als der Festtag — ist sie nicht ein neues, sittliches Bewusstsein? Und eine Kunst, welche es vermöchte, zu dieser sittlichen Erhebung zu überreden, welche wirklich diese Suggestion vollbringt — ist sie nicht eine grosse, sittliche Macht? Ist sie es nicht auch noch bei den

Geistern des guten Durchschnittes, bei den wackeren Gefolgsmannen und Gefährten? Der „unromantische" Mensch tritt bewusst hin vor das Chaos des modernen Lebens und spricht: Ich will diesem grossen, diesem gewaltigen, diesem schönen Leben, das ich mitlebe, den grossen, den gewaltigen, den schönen Ausdruck verleihen! Es soll das Haus zeugen von dem Tun! An den leichten, kühnen, stahlgetragenen Hallen, an den trotzigen Firsten und den türmengleichen Essen soll man die ungeheuren Mächte der Zeit erkennen! Man soll es davor fühlen: hier dröhnen die Maschinen, hier kommen und gehen die Ströme rastloser Menschen, hier sammelt sich die Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse zu bunter Fülle, hier tollt und tanzt die Jugend, hier übt sie im Wettstreit ihre Kräfte, hier hören wir in weihevollen Räumen die Stimmen unserer Meister! — Ein wunderbares, ein reiches Leben erfüllt sich heute, ich will es nicht verbergen hinter Symbolen, die von gestern und ehegestern sprechen, nein, ich will ihm ein Siegel aufprägen, mein Siegel, das von meiner Kraft, von meinem Willen zeugt und von meinem Danke vor dem schönen Leben! —

Kultur und Kunst erscheinen im Leben der Völker aber nur als Prämie für eine gute Politik. Allererst und allerletzt entscheidend für die Entfaltung der deutschen Form zu einer lebendigen Kultur sind weder die Künstler noch die Ingenieur-Architekten, sondern die schöpferischen Politiker. Haben wir in Deutschland einen politischen Typus grossen Stiles zu erhoffen aus der neuen Generation? — Seltsam! Wer die „offizielle" Politik durchmustert — von der blaublütigsten Diplomatie bis zur blutrünstigsten sozialdemokratischen Führerschaft — wird hier ebenso wenig, ebenso selten auf die entscheidenden Intelligenzen stossen wie in der „offiziellen" Kunst. Auch hier sind es die „Unbekannten", die Verkannten, ja vom Durchschnitt Missachteten, auf die es ankommt. Kein deutscher Politiker verkörpert in sich das

Prinzip deutscher Form so vollkommen, so machtvoll akzentuiert, als der verbannte Carl Peters, der Gründer Deutsch-Ostafrikas, der imposanteste Tatmensch, der aus der jüngeren Generation unserer Rasse bis heut hervorging. Und er ist das geworden ganz genau so, wie die Grossen unserer Kunst das geworden sind, als was wir sie hier erkannt: aus England, aus Frankreich fasst er das ganze Kapital politischer Weltkultur in seine Seele und schmilzt es in deren Gluten um zu einem spezifisch deutschen Relief, prägt es neu in den stählernen Formen seines niederdeutschen Herzens. Und auch ihm nahte verführerisch die negierende Spätromantik: Schopenhauer; und auch er musste sich dagegen durchsetzen und vermochte dies nur, indem ihm die gefestigtere angelsächsische Welt den Halt gab, Widerpart zu halten gegen die romantische Destruktion. Und eines Tages ist er fertig mit der Romantik, und stellt sich Schopenhauer gegenüber als der seiner Ziele bewusst gewordene Vertreter „der neuen deutschen Art". — Und ging hin und eroberte dem deutschen Reiche seine erste grosse Kolonie und zwang damit endgültig sein Volkstum in die Bahn, auf der allein Form und Kultur erreicht werden.*) Nur die grossen Seefahrernationen und Kolonialmächte haben sich die Daseinsbedingungen zubereiten können, in denen es den Völkern möglich wird, die in den Tiefen der Rasse ruhenden Kräfte zu heben und in ihrer Organisation zu verwerten: Athen, Venedig, die Niederlande, England, Frankreich. Das deutsche Volk ist nun auch in die Reihe dieser Mächte eingetreten; und weil dies geschah, dürfen wir auch hoffen, dass die heutige und die künftige Generation ihr Ziel erreichen werde: eine deutsche Form. Nicht im „nationalistischen" Sinne — das sei immer noch einmal betont! — sondern in jener tiefsten Erfassung der rassigen Bedingnisse, wie sie einer

*) „Die Gründung von Deutsch-Ostafrika". Berlin 1906. S. 18.

der grössten Seher uns aus einem Erlebnisse heraus erschlossen hat. Als Hölderlin aus dem meridionalen Frankreich, aus dem Lande, da die Rassemischung der „Lateinischen Form“, das Phoenikisch-Hellenisch-Romanische Wesen bis heute am lebendigsten fortbesteht, in seine deutsche Heimat zurückgekehrt war, da ging ihm mit einem Male in einer grossen Vision das Wesen der deutschen Form vor den inneren Sinnen auf. Im Gegensatz zur Lateinischen Form, die er dort im brünstigen Süden erlebt, empfand sein seherisch schon halb entrückter Geist das tiefe Geheimnis, so wie später der Germane van Gogh es aus diesem Gegensatze heraus empfand. Und so wie van Gogh, vom gleichen Geschicke schon gezeichnet, nun von den Purpurgluten verzückten Wahnsinns umflammt, sich losriss aus der im Impressionismus verrieselnden Form der Spätlateiner und eine neue Synthese suchte, so kehrte sich auch damals Hölderlin, trunken von dem Zauber dieser neuen Erkenntnis, von der klassizistischen Romantik zur Erfüllung der rhythmischen Gesetze seines Bluts in der höchsten dichterischen Form. Damals, am 2. Dezember 1802, schrieb Hölderlin: „... bin indes in Frankreich gewesen ... Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen. — Das Athletische der südlichen Menschen in den Ruinen des antiken Geistes, machte mich mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter; ich lernte ihre Natur und ihre Weisheit kennen, ihren Körper, die Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen, und die Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten. — Der Anblick der Antiken hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständlicher macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst... Es war mir nötig,

nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele mich festzusetzen auf einige Zeit, und ich lebe indessen in meiner Vaterstadt. Die heimatliche Natur ergreift mich um so mächtiger, je mehr ich sie studiere. Das Gewitter, nicht bloss in seinen höchsten Erscheinungen, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt, in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Prinzip und Schicksalsweise, dass uns etwas heilig ist, sein Gang im Kommen und Gehen, das charakteristische der Wälder und das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, dass alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude; dass ich behalten möge, wie ich gekommen bin, bis hierher! — Ich denke, dass wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht kommentieren werden, sondern dass die Sangart überhaupt wird einen anderen Charakter nehmen, und dass wir — wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen."

Am 12. März 1804 macht er einen Freund auf seine Verdeutschung Sophokleischer Tragödien — eine Verdeutschung in mehr als sprachlich-übersetzerischem Sinne — aufmerksam, und schreibt dabei: „Die Antiken in Paris haben besonders mir ein eigentliches Interesse für die Kunst gegeben. —— Die Fabel, poetische Ansicht der Geschichte und Architektonik des Himmels beschäftigt mich gegenwärtig vorzüglich, besonders das Nationelle, sofern es von dem Griechischen verschieden ist. —— Das Studium des Vaterlandes ist unendlich und verjüngt, dass uns die gute Zeit nicht leer von Geiste werde und wir uns wieder selber finden mögen. — Ich denke einfältige und stille Tage, die kommen mögen. Beunruhigen uns die Feinde des Vaterlands, so ist ein Mut gespart, der uns ver-

teidigen wird gegen das andre, das nicht zu uns gehört." —

Bedenken wir, dass Hölderlin damals seine Erlebnisse und Gesichte in rhythmischen Gesängen aussprach, welche für alle Zeiten den ungeheuersten Erfüllungen der deuschen Form werden beizuzählen sein, und deren innere Gesetzmässigkeit in der Linien- und Lichtrhythmik sowohl des Hans von Marées als des Vinzenz van Gogh dergestalt echohaft-gespenstig widertönt, als ob des Sängers Kraft in diesen beiden Bildnern wiedergekehrt sei „mit Schönheit, die gequollen vom Quell ursprünglichen Bilds". — Bedenken wir aber auch immer, dass der göttliche Sänger, da er mit hastig flüsternder Stimme uns diese seine letzte menschliche Erkenntnis zuraunte, den Fuss schon auf die Schwelle des dunklen Hauses gesetzt hatte und dass seine veränderte Seele schon mit „anderen Sinnen" in das Weltgeschehen blickte, und dass die „verkannten, unbekannten Sinne", die Goethe für wichtiger fast ansah, als die uns „Normalen" bekannten, dass die bei ihm vielleicht in die Bewusstseinssphäre emporgetaucht waren, indes die „normalen" hinabsanken. Und sollen wir ihm nicht Gehör schenken, nachdem wir doch auf Schritt und Tritt im Fortgange unserer Betrachtungen erfahren mussten, wie weltenfern alles Rationalnormale von alledem abliegt, was mit dem Wesen der Formwerdung zusammenhängt. Wir fühlen wieder den Mut, dem Irrationalen in uns „blindhin zuzutrauen". Es deucht uns, als ob wir wieder glauben dürften an die Gegenwart des Göttlichen, das über dem nächtigen Chaos unseres Lebens seinen frohen Schöpferruf mit Sturmesodem erbrausen lässt. Macht aus der Höhe und Macht aus der Tiefe drängen in Eins: die gestaltende, ordnende, vergöttlichende Macht, als die uns nun die grosse Kunst wieder gelten soll, die nicht mehr losgelöst und ewig entrückt wie ein Polarlicht verdämmern kann; und die irdische Macht, die allzulang gemieden und gescholten wurde von den Künstlern, die königliche Macht, reif und trunken

geworden, reckt sich empor, der titanischen Jungfrau gleich, dem Kusse der Heiligung entgegen.

Es wird niemals ein „goldenes Zeitalter" geben, niemals werden die Völker ohne Kriege, die Volksklassen ohne wirtschaftliche Kämpfe, die Geister ohne Gegensätze, das Dasein des Einzelnen ohne Gefahren und Bitternisse sein. Allein es ist das Auszeichnende eines Adels im höheren Sinne, dass er die unfruchtbare Friedfertigkeit und die wohlbehütete Glückseligkeit der idealistischen Paradiese verschmäht, dass ihm Krieg, Kampf, Gegensatz, Gefahr und Schmerz wünschenswert sind, als gleichviele Möglichkeiten sich in seiner auszeichnenden Tüchtigkeit zu bewähren und das Leben durch seine siegreiche Kraft zu überwältigen und durch seinen veredelnden Willen zu gestalten. Er kann keine „Vollkommenheit" wünschen, die ihn und seine Macht ausschaltet. Eben darum wird er ihrer teilhaftig. Er wird nicht mit gefalteten Händen sehnsüchtig nach oben blicken, harrend, dass sich von dort das Wunder des Heiles und der Vollendung auf ihn herablasse, sondern er wird sich selber vertrauen und dem Gott in ihm.

NAMENS-VERZEICHNIS

Das Zeichen *) bei einer Ziffer bedeutet, dass der betreffende Name in der Fussnote vorkommt.

DRUCKFEHLER

Es muss heissen:

Seite	Zeile		
165	14	von unten:	Rodin statt „Rodie“
173	17	„ „	Fruchtbare statt „Furchtbare“.
203	5—6	„ „	Unterschätzung statt „Unterstützung“.





